Андрей Крусанов

Русский авангард

Том II Книга 2

А. В. Крусанов

Русский авангард 1907—1932 Исторический обзор

В трех томах

Том 2



Новое
литературное
обозрение
Москва
2003

А. В. Крусанов

Футуристическая революция 1917—1921

Книга 2



Новое
литературное
обозрение
Москва
2003

ББК 83.3(2)6 + 85.03(2)6
УДК 821.161.1.09"1907/1932" + 7(470)(091)"1907/1932"
К84

Крусанов А.В.
К84 Русский авангард: 1907—1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 2. Кн. 2. Футуристическая революция (1917—1921). — М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 608 с.

Эта книга посвящена наиболее активному периоду деятельности русских авангардистов в российской провинции, в течение которого географическое распространение авангарда по стране достигло своих максимальных масштабов (от Петрограда до Владивостока и от Архангельска до Тифлиса) и предопределило расцвет провинциальной художественной жизни. Продвижение русского авангарда в провинцию происходило как за счет переезда туда столичных деятелей искусств и централизованной рассылки художников-эмиссаров для переустройства художественной жизни, так и за счет местных художественных сил.

ББК 83.3(2)6 + 85.03(2)6
УДК 821.161.1.09"1907/1932" + 7(470)(091)"1907/1932"

ISBN 5-86793-246-X
ISBN 5-86793-218-4

Глава шестая
ЛЕВОЕ ИСКУССТВО В ПРОВИНЦИИ

Основная тенденция эволюции авангардистского движения в 1917—1922 годах — это экспансия во все стороны света. В 1915 году В. Маяковский еще метафорически писал, что «футуризм мертвой хваткой взял Россию». Спустя пять лет эта фраза едва не превратилась в пророчество.

По-видимому, современники даже не представляли в полной мере всего размаха, с которым различные направления левого искусства действовали по всей стране. Это связано, вероятно, с плохой информированностью центра о художественной и литературной жизни провинции (особенно в годы революции и Гражданской войны), а также с межгрупповой рознью и тенденциозно-выборочным подходом к новаторским явлениям в культуре.

Непосредственным толчком к появлению приверженцев различных направлений левого искусства в провинции послужили несколько факторов. Во-первых, это прямое влияние через манифесты, художественную практику и общую газетно-журнальную шумиху, а также художественное влияние в период учебы многих художников русской провинции в Москве и Петербурге на фоне активного развития столичного футуризма. Во-вторых, несомненное активизирующее влияние гастрольных поездок кубо- и эгофутуристов (1913—1914), гастроли Северянина (1915—1918), турне В. Каменского и В. Гольцшмидта (1916—1917), «большое сибирское турне» Д. Бурлюка (1918—1919). В-третьих, это участие столичных левых художников в провинциальных выставках. Наконец, деятельность Отдела ИЗО Наркомпроса, рассылавшего по провинции своих эмиссаров для организации ГСХМ и музеев художественной культуры.

Можно выделить две основных формы проявления левого искусства в провинции: экспорт столичного искусства в лице различных левых поэтов и художников и «обращение в новую веру» местных художествен-

ных сил. Следует отметить, что инициирующее воздействие столичных авангардистов затрагивало только те художественные силы провинции (вне зависимости от силы таланта), творческие устремления которых были созвучны авангардистским: прежде всего, это стремление к новаторству, поиск новых художественных форм.

Географическое распространение различных направлений левого искусства по России преимущественно шло в южном и восточном направлениях и охватило в 1917—1922 годах кроме Петрограда и Москвы более полусотни городов[1]. Столь широкое географическое распространение характерно именно для этого пятилетнего временного интервала, хотя освоение провинции деятелями левого искусства началось задолго до революционных катаклизмов. Частично эта тема была уже затронута в предыдущем томе, но чтобы представить общую динамику процесса, начнем с краткого хронологического обзора. В ноябре 1908 года в **Киеве** состоялась выставка «Звено» (В. Бурлюк, Д. Бурлюк, М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Лентулов, А. Фонвизин, А. Экстер и др.). В **Херсоне** была организована выставка «Венок» (4—20 сентября 1909) при участии А. Явленского, М. Ларионова, Н. Гончаровой, А. Экстер, В. и Д. Бурлюков, Л. Баранова, А. Лентулова, А. Крученых и др. Затем в **Вильно** прошла выставка «Импрессионисты» (26 декабря 1909 — 20 января 1910) с участием художников «Венка» и петербургской группы «Треугольник» (Л.И. Арионеско-Балльер, А.И. Балльер, Л. Баранов, Г. Бланк, С. Бодуэн де Куртенэ, В. Бурлюк, Д. Бурлюк, Е. Ващенко, Л. Герст-Рыжова, А. Городецкий, А. Дуничев-Андреев, К. Евсеев, В. Козлинский, Н. Кульбин, А. Николаев и др.). К этой выставке были приурочены три лекции Н. Кульбина «Новые пути в искусстве: слово, музыка и пластика» (9 января 1910) и «Импрессионизм (слово, пластика, музыка)» (30 и 31 января 1910).

Под названием «Русский сецесион» в **Риге** прошла выставка «Союза молодежи» (19 июня — 13 августа 1910) с участием С. Бодуэн де Куртенэ, В. Бурлюка, Д. Бурлюка, В. Бубновой, В. Быстренина, Г. Верховского, А. Гауша, Н. Гончаровой, К. Дыдышко, А. Зельмановой, М. Ларионова, И. Машкова, Д. Митрохина, С. Нагубникова, К. Петрова-Водкина, Е. Сагайдачного, Э. Спандикова, И. Школьника, А. Экстер и др.

В 1910—1911 годах В. Издебский организовал и провез по провинциальным городам интернациональные выставки «Салон» (**Одесса**: 4 декабря 1909 — 24 января 1910; **Киев**: 12 февраля — 14 марта 1910; **Санкт-Петербург**: 14 апреля — 25 мая 1910; **Рига**: 12 июня — 7 июля 1910) и «Салон 2» (**Одесса**: 6 февраля — 3 апреля 1911; **Николаев**: 11 апреля — 1 мая 1911; **Херсон**: 13—31 мая 1914). В обоих «Салонах» участвовали В. Бурлюк, Д. Бурлюк, М. Веревкина, Н. Гончарова, В. Кандинский, Н. Кульбин, М. Ларионов, А. Лентулов, И. Машков, А. Экстер, А. Явленский и многие другие русские и иностранные художники. Кроме того, в первом «Салоне» участвовал также М.В. Матюшин, а во втором — П. Кончаловский, А. Куприн, В. Татлин, Р. Фальк, Г. Якулов.

Художники «Бубнового валета» участвовали в 3-й и 4-й выставках Тверского общественно-педагогического кружка. В «Третьей художе-

ственной и художественно-промышленной выставке» (**Тверь**, март 1911) приняли участие только П. Кончаловский и И. Машков, зато в 4-й (март 1912) участвовали уже В. Бурлюк, Д. Бурлюк, Н. Гончарова, А. Грищенко, П. Кончаловский, А. Куприн, М. Ларионов, С. Лобанов, И. Машков, А. Мильман, В. Савинков, Р. Фальк, Г. Федоров и др.

15 апреля 1912 года в **Екатеринодаре** открылась выставка «Современная живопись», устроенная Н. Кульбиным в рамках «Весеннего музыкально-художественного праздника» Русского музыкального общества. На выставке экспонировались работы В. Бурлюка, Д. Бурлюка, А. Лентулова, В. Кандинского, Л. Баранова, М. Ларионова, З. Мостовой, С. Шлейфера, В. Быстренина, Н. Кульбина и др. На открытии выставки Н. Кульбин читал лекцию «О старом и новом в искусстве». Сохранились тезисы этой лекции:

> Искусство в природе. Законы гармонии и творчества — всеобщие. Эстетика и этика однородны.
>
> Искусство — в основе жизни.
>
> Искусство едино. Слово, музыка и пластика.
>
> Движение маятника и восходящее движение в искусстве.
>
> Циклы искусства. Искусство всегда ново. Античное искусство. Классики. Импрессионизм. Неоимпрессионизм.
>
> Новейшие течения искусства. Смелое и целесообразное применение диссонанса. Тесные сочетания. Успехи ритма и стиля.
>
> Примитивизм. Пуризм. «Кубизм» и «футуризм» в живописи. Синтез культуры. Дни искусства[2].

Между тем в **Харькове** от местного товарищества художников откололась группа молодых живописцев и образовала собственную группу «Кольцо» во главе с Е.А. Агафоновым. Группа пыталась организовать выставку весной 1911 года, но из-за отсутствия подходящего помещения и других причин перенесла ее на осень. В первой выставке группы «Кольцо» (9 октября — 6 ноября 1911) участвовали Е. Агафонов, А. Грот, А. Загонов, Н. Саввин, М. Федоров, Э. Штейнберг и др. Критики единодушно отмечали, что искание нового — характерная черта группы. На «2-ю выставку картин “Кольцо”» (28 октября — 25 ноября 1912) были приглашены художники «Бубнового валета». В общей сложности около 20 работ прислали Д. Бурлюк, П. Кончаловский, А. Куприн, А. Лентулов, И. Машков, В. Рождественский, В. Савинков и Р. Фальк. В свою очередь, художественная близость членов харьковской группы «Кольцо» к направлению «Бубнового валета» позволила Е. Агафонову в 1913 году участвовать в выставках последнего.

Следующим выступлением левых художников в провинции стала организованная В. Каменским в **Перми** «Выставка картин 36-ти петербургских и московских художников» (Пермское Благородное собрание, 3—25 марта 1913). Согласно газетным анонсам, в ней приняли участие члены «Мира искусства», «Общества беспартийных художников», «Независимых», а также участники левых художественных выставок «Им-

прессионисты», «Венок» и общества «Бубновый валет»[3]. Всего было выставлено 164 картины. Критики отмечали, что из общего числа «огромное большинство картин принадлежит представителям нового направления в искусстве: импрессионистам, футуристам, кубистам и проч. Нужно отдать полную справедливость художникам нового направления: они пишут свои картины так, что их полотна абсолютно никем, кроме авторов, поняты быть не могут. <...> И лишь устроитель выставки В. Каменский объяснит, что это "Ледоход", "Впечатления детства", "Букет цветов", "Несоизмеримое" или что-нибудь в этом роде»[4]. Впоследствии В. Каменский называл среди участников выставки И. Малютина, Д. Бурлюка, В. Потапенко, Н. Гущина, П. Субботина-Пермяка, себя, отмечая: «Публики было масса, но почти все <...> провинциально смеялись даже над Малютиным, думая, что и он — футурист»[5].

Вслед за выставкой В. Каменский прочел в Перми лекцию «Пути молодой литературы» (17 апреля 1913), в которой основным устремлением молодой литературы называл путь от содержания к форме: «Лозунги футуристов — да здравствует самолитное, самоценное, самоцветное слово! Вождь футуристов Виктор Хлебников священнодействует в лаборатории художественного слова. Фермент брожения уже налицо, врата в новый храм искусства только что открыты — ждите чуда! Глупо смеяться — ведь все великие пророки подвергались первоначально осмеянию»[6]. Лектору аплодировали.

Начиная с 1914 года участие деятелей левого искусства в художественной жизни провинции приняло массовый характер. Весной этого года в **Екатеринославе** состоялась выставка картин от реалистов до футуристов «Современное искусство» (Потемкинский дворец, 19 апреля — 6 мая 1914). Критика отмечала четырех участников-футуристов, давших 11 произведений[7]:

> Футуристы, фигурирующие в этом отделе, по-видимому, люди без претензий. По крайней мере, все они — гг. Белевский, Вакар, Садарко и Хотин — свалили свои картины в одну кучу, за общими скобками: «Футуристы», не претендуя на авторство каждой отдельной картины[8].

Одновременно в **Елизаветграде** открылась II художественная выставка (апрель 1914), устроенная Елизаветградским обществом грамотности в зале Дворянского дома. Из 68 художников, участвовавших в выставке, около 15 человек преподносились как представители крайних течений в живописи (их имена установить пока не удалось). На выставке планировались две лекции С. Глаголя об искусстве, в том числе одна о новейших течениях, но обе были запрещены администрацией.

В то же время в **Киеве** прошла выставка картин группы художников «Кольцо» (февраль—март 1914), организованная кружком «Искусство» при Киевском политехническом институте. Участвовали киевские художники А. Богомазов, Б. Барбот де Марни, А. Бузинный, Е. Васильева, И. Григорьев, М. Денисов, Е. Конопацкий, Х. Крон, Г. Курнаков, М. Левин, В. Монастырская-Богомазова, К. Мальцев, Б. Пастухов, В. Пасту-

хов, И. Рабинович, С. С-ов, И. Удод, Н. Шифрин, С. Шор, А. Экстер, П. Рафаэлов. В предисловии к каталогу выставки художники заявили, что данная экспозиция — их «первый самостоятельный голос в защиту Нового Искусства. Мы ставим своей задачей освобождение живописных элементов от сковывающих их шаблонов. Мы протестуем против навязывания этим элементам чуждых им положений, затемняющих и засоряющих живописный смысл картины (например, литературный рассказ). Поэтому мы приветствуем стремление художника разбить скорлупу, в которую заключил его художественную личность Академизм. <...> Живопись обладает четырьмя элементами: Линией, Формой, Краской и Картинной плоскостью. <...> Желания и стремления публики для нас безразличны. Мы отвергаем архитектурную перспективу и выдвигаем перспективу ритмических колебаний линий, форм и красок»[9].

Рецензируя выставку, Н. Фореггер отмечал умеренность новаторства большинства художников киевского «Кольца», на фоне которого крайне левыми выглядели работы А. Экстер, Е. Васильевой и А. Богомазова[10]. Многочисленные репродукции картин с этой выставки были помещены в киевском журнале «Музы» (1914. № 5).

Той же весной в открывшейся в **Одессе** «Весенней выставке картин» (Городской музей изящных искусств, 23 марта — 23 апреля 1914) приняли участие художники «Бубнового валета» А. Лентулов, В. Рождественский, П. Кончаловский, И. Машков, Г. Федоров, А. Куприн, Р. Фальк, А. Мильман и художники мюнхенской группы В. Кандинский, Ф. Марк, Блох, Г. Мюнтер[11].

Наконец, на состоявшейся в **Баку** «Выставке картин» Бакинского художественного общества (апрель 1914) среди других выставлялись работы французов Пикассо, Дерена, Брака, Метценже, Глеза, Леже, а также русских художников А. Грищенко, М. Ларионова, Н. Гончаровой, братьев Бурлюков, Н. Кульбина и др.[12]

Учитывая состоявшиеся в первой половине 1914 года гастрольные турне кубофутуристов и эгофутуристов, выступления Н. Кульбина, И. Северянина и других футуристов, персональную «Выставку картин и этюдов художника Ц.Я. Шлейфера» (Юрьев, 1914), этот год можно считать поворотным в пропаганде левого искусства в европейской части России.

Вступление России в войну несколько замедлило наступление левых на провинцию, но не остановило его. Если чисто количественно (не учитывая книгоиздательства) сопоставить число выступлений деятелей левого искусства с января 1915 по февраль 1917 года в провинции по сравнению с Петербургом и Москвой, мы получим удивительные цифры: за этот период в провинции состоялось более 90 различных выступлений, тогда как в обоих столичных городах — около 60. Впервые количество выступлений деятелей левого искусства в провинции превысило число выступлений в Петербурге и Москве, что свидетельствовало, безусловно, о серьезном процессе: перемещении активности левых из столичных городов в провинцию. Конечно, это лишь количественная, а не качественная характеристика. Художественными гегемонами продолжали оставаться Петербург и Москва.

Гастрольные турне И. Северянина (1915—1918)

В 1915—1918 годах, до своей невольной эмиграции, И. Северянин совершил 3 гастрольных турне, посетив кроме Москвы и Петрограда более 20 российских городов и выступив в общей сложности не менее чем в 79 поэзоконцертах, 20 из которых приходятся на Петроград, 23 — на Москву, остальные — на провинцию.

Первое трехмесячное турне началось выступлением в **Москве** (31 января 1915). Поэзовечер состоялся в Большой аудитории Политехнического музея при переполненном зале и оглушительных аплодисментах.

> На вечере 31 января стихам эстрадного поэта предшествовал реферат Семена Рубановича <«Поэт-экцессер»>. Довольно любопытный реферат. Рядом с восхвалением струнности, звучности, многогранности и музыкальности поэта говорилось об его дендизме дурного тона <...>, об его эмоциональности, которая пока взбадривается воспеванием ликеров и шампанского, а затем, мертвея, потребует морфия и кокаина.
>
> Во втором отделении несколько любезных артистов[13] с увлечением и отличной дикцией прочитали ряд <...> стихотворений поэта.
>
> С особым успехом читал г. Мозжухин, по-актерски интонацией и мимикой подчеркивая смысл стихов. Выходило смешно, карикатурно и почти губительно для поэзо-творений Игоря Северянина.
>
> В третьем отделении выступил, наконец, при восторге, волнении и смехе публики, сам автор.
>
> Он пел свои стихи унылым и однообразным напевом. Но, видимо, была какая-то магия <...>, потому что наиболее чистая и милая публика аплодировала поэту азартно, самозабвенно, загораясь экстазом и не замечая, очевидно, ни пошлости некоторых образов, ни обнаженной бесстыдности иных слов[14].

Другой очевидец отмечал, что артисты «без особой яркости продекламировали ряд поэз. Громкий успех имел И.И. Мозжухин, читавший стихи Северянина в развязной, почти кафешантанной манере, вызывая порой веселый смех и усиленно раздувая искорки пошлости, которыми блистают поэзы»[15]. Вечер привлек массу публики. «Сотни толпились у Политехнического музея, пытаясь получить хоть какой-нибудь билет»[16]. За Северяниным установилась прочная репутация «любимца публики».

Следующее выступление состоялось в **Петрограде** в концертном зале Петровского училища (6 февраля 1915). Андрей Виноградов читал доклад «Поэзия и мировая война». Виктор Ховин — лирокритический отрывок «Сквозь мечту»[17]. Северянин читал поэзы из книги «Златолира». Со своими стихами также выступали Андрей Виноградов, Александр Толмачев, Александр Корона, Александр Тиняков.

> Переполненный до последней возможности зал. Набитые молодежью проходы между креслами. Оживленные, ожидающие лица.

Пожилые, солидные люди, военные — раненые и здоровые, молодежь в смокингах и в черных косоворотках, шикарные дамы и скромные курсистки. <...>

И вот семь <шестеро? — *А.К.*> молодых людей с красивыми прямыми проборами и неодухотворенными лицами, кто в сюртуке, а кто и в пиджаке по очереди докладывали, вернее, распевали свои стихи.

Это были не футуристы. «Златоцвет» этой компании — Игорь Северянин публично отрекся от всяких эго и нео-футуристов и окружил себя новыми поэтами земли русской, которые величают его за это в своих докладах «сребролучным солнцем» и еще чем-то в том же духе. Он является апостолом какой-то новой школы, имя которой еще неизвестно.

Один за другим появлялись на эстраде эти молодые люди и без всякой дикции, точно нарочно ущербными голосами, со всеми носоглоточными недостатками, докладывали о себе невероятные происшествия. Кто изощрялся доказать свои неестественные, дикие страсти к женщине, кто с плеча разрешал мировые проблемы.

Сам вождь Игорь Северянин распевал свои, я бы сказал, ненужно-талантливые поэзы, перескакивая от патриотических к бельгийским, от бельгийских к демимонденке «в муарах» с Невского проспекта и так далее.

Гром аплодисментов и порой хохот покрывал эти выступления [18].

Игорь-Северянин, с зеленой розой в петлице, певучим голосом прочел ряд своих поэз, из которых стихотворение «Я, призывающий к содружью и к радостям тебя, земля, я жажду русскому оружью побед, затем, что русский — я» [19] вызвало бурю аплодисментов.

Но затем, когда одну из своих поэз он закончил словами: «Да здравствует святая трусость во имя жизни и мечты» [20], по залу раздался свист и шиканье в задних рядах.

В ответ на это он прочел поэзу: «Живой всегда над жизнью властен и издавна дружащий с риском, здесь я останусь невредим, тем более, что в очень близком мы несомненно победим» [21].

После него читали свои поэзы: Корона, Тиняков, в которых было много самовозвеличивания, много выражений вроде: «Луна изумрудствует, небо оксанится» и т.д. [22]

Через несколько дней Северянин выступил в «Бродячей собаке» на «Вечере пяти» (11 февраля 1915) и вместе с В. Ховиным уехал в **Харьков**. Харьковский поэзовечер состоялся в Общественной библиотеке (14 февраля 1915) при переполненном зале и с громадным успехом.

Выступление Игоря Северянина было предварено программной лекцией Виктора Ховина. Она называлась почему-то «Футуризм и война» [23], но, по существу, это была декларация петроградского кружка эго-футуристов или интуитов, сгруппировавшихся вокруг «Очарованного Странника». И как таковая, она была весьма симптоматична. И ее определенности нисколько не помешало настойчивое желание лектора выдать свою программу за беспрограммность, его отказ от всяких формул, ввиду того что, мол, они,

> футуристы, слишком индивидуальны для того, чтобы вдвигать свободный творческий порыв в рамки догматической ограниченности. Но, как сказано выше, и гордое решение лектора — ничего не канонизировать из тенденций и достижений своей школы — не помогло. И стало так ясно и понятно, что перед нами — люди, которые хотят знать только один закон — закон формы, лишь одну страну — страну красоты. <...> Что они провозглашают требование свободного расцвета индивидуальных творческих сил, что они поют апологию капризу. Что они, идя путями очарованных странствий и мечтательных скитаний, хотят поднять со своей дороги каждую пушинку красоты. А красоту видят они не в машинно-механической культуре Маринетти и не в горячей экзотике природы Гогена. Но — там и здесь. <...> Вместе с Игорем Северяниным видят они красоту и в шумящих вешних дубравах, и в будуаре нарумяненной, раздушенной Нелли.
>
> Все это так понятно и так легко (разве нет?) приемлемо. Но для «нового слова», но для дерзостного откровения не слишком ли все это скромно, не слишком ли банально? Но все к лучшему. Когда идеологи петроградского футуризма говорили о том, что они хотят возвеличить каждый день, что пассеисты, канонизируя прошлое, и псевдо-футуристы, глядящие лишь в будущее, творят обряды одной религии — догматической ограниченности; что праздным и лишним представляется спор между реализмом и символизмом, что не следует отрекаться ни от первого, ни от последнего, — думалось: как все это просто, до чего это элементарно! Но — думалось вместе с тем — и позиция, занятая теперь эго-футуристами, — их настоящая позиция. <...> Конечно же, все они — законные дети русского декаданса и символизма. И нет в их выступлении ничего, что не было бы предопределено русской литературной эволюцией, и нет в их речах ничего пугающего и страшного.
>
> И когда вышел Игорь Северянин с певучей декламацией своих последних — действительно, прекрасных — стихов, невольно думалось: как много было в первоначальном благонамеренно-отрицательном отношении к этому настоящему, большому и гибкому поэту — досадной предвзятости. Ведь он меньше всего — ересиарх и больше всего — поэт, коему все подведомственно. <...> И не виделось опасности в том, что соблазнены молодые слушатели хрупкой красотой этого беспрограммного и, в сущности, беспретенциозного футуризма[24].

Успех вечера решено было закрепить повторным выступлением в ближайшие дни, а пока гастролеры отправились в **Полтаву**[25], где 17 февраля 1915 года выступили с той же программой в переполненном публикой зале Городской думы. Один из полтавских поэтов так описывал увиденное:

> Программа вечера началась докладом Виктора Ховина на тему «Футуризм и война». <...> В сущности, доклад В. Ховина имел весьма малое отношение к современной войне. <...> Дав весьма краткие и поверхностные сведения об итальянском футуризме, В. Ховин за себя и, очевидно, Игоря Северянина, обеими руками открещивается от маринеттизма и одно-

> временно от русских футуристов, которые появились в 1913 году в наших столицах, каждое свое выступление (особенно в Москве) ознаменовывали крупными скандалами и хулиганскими выходками. Однако, что же дал В. Ховин для определения «своего собственного» футуризма? — Ничего, кроме общих туманных и расплывчатых фраз! <...> Все же доклад Виктора Ховина, очень красиво и увлекательно написанный, с литературной стороны заслуживает внимания и, по-видимому, доставил публике большое эстетическое удовольствие, если не считать некоторых мест о маринеттствующих прусских лейтенантах, уже достаточно заезженных по столбцам прессы, по отношению к которой докладчик настроен, по-видимому, весьма враждебно. Неуместны и нетактичны также были, при одновременном с ним выступлении Игоря Северянина, немного рекламные выкрики похвалы поэту, «современнейшему из современных поэтов», так назвал его докладчик.
>
> Гвоздем «поэзовечера» явилось, конечно, выступление Игоря Северянина со своими стихами из циклов «Стихи в ненастный день» и «Балтика»[26]. Непривычно было для полтавской публики слышать декламацию Игорем Северяниным стихов нараспев. По этой, вероятно, причине иногда со стороны публики, менее сдержанной, раздавался смех. <...> Помимо бодрящих строк о молодежи и молодости <«Восторгаюсь тобой, молодежь...»>, Игорь Северянин прочел ряд ярких и звучных «поэз», посвященных природе, красоты которой «замотыльчившие улыбкой» несут с собой в душу человека всепрощение и любовь:
>
> Виновных нет! Все люди правы
> В такой благословенный день —
>
> заключает одну из своих «поэз» Игорь Северянин.
>
> В конце «поэзовечера» Игорь Северянин прочел ряд уже известных публике и признанных критиками стихотворений из своего первого сборника «Громокипящий кубок» («Очам твоей души», «Паж» и некоторые другие). Несколько из прочитанных им поэз по-прежнему, однако, содержали в себе неприятные воспевания собственных поэтических дарований[27].

Северянин читал «больше получаса; то уходил, то снова возвращался на вызовы публики. А хлопали усиленно. Очень уже давно так весело не смеялись. <...> Хохот в зале стоял все время, и его <И. Северянина> вызывали без конца. Но лицо Северянина все время оставалось серьезным и неподвижным. Перед каждым новым своим произведением он глубокомысленно смотрел несколько секунд в потолок, а потом начинал декламировать»[28].

Из Полтавы Ховин и Северянин вернулись **в Харьков,** и 19 февраля в помещении литературно-художественного кружка (Московская, 20) состоялся второй поэзовечер, прошедший с таким же успехом. В. Ховин читал доклад «Перепутья русского футуризма», а И. Северянин декламировал новые поэзы[29].

Из Харькова оба срочно выехали в **Петроград**, где на 22 февраля был назначен 5-й (для Петрограда) поэзовечер Игоря Северянина, согласно афише ничем не отличавшийся по программе и составу участников от 4-го поэзовечера (6 февраля). Однако после этого выступления один из его участников — поэт Александр Тиняков — откололся от группы и занял позиции, враждебные Северянину. В печати появилось несколько отрицательных рецензий А. Тинякова на книги И. Северянина «Ананасы в шампанском» (М., 1915)[30] и «Victoria Regia» (М., 1915)[31]. Северянин не стал сводить счеты с перебежчиком, ему было некогда: в **Москве** на 28 февраля 1915 уже анонсировался 5-й (для Москвы) его поэзовечер в Большой аудитории Политехнического музея при участии В. Ховина, А. Толмачева, артистов А.К. Янушевой, М.С. Дымовой и П.И. Старковского.

> Большая аудитория Политехнического музея густо наполнена публикой, в которой преобладает учащаяся молодежь, не устающая слушать стихи И. Северянина.
>
> Вступлением послужил реферат В. Ховина <...>. Затем читались произведения Северянина исполнителями настолько бледными, что казалось, они подобраны нарочно с целью подчеркнуть по контрасту блеск «самого» поэта. Прочел также ряд своих стихотворений А. Толмачев. И стихи его и манера чтения являлись очень тусклой копией Северянина. <...>
>
> Затем со ставшим почти обычным репертуаром выступил И. Северянин[32].

> Выступление Игоря Северянина сопровождалось обычными овациями и поднесением цветов[33].

После этого вечера в одной из провинциальных газет появилась любопытная статья. Имя поэта в ней названо не было, но без труда угадывается Северянин.

> В Москве был недавно «поэзо-вечер». Поэт сошел с эстрады задерганный и вспотевший, морщась от рукоплесканий.
>
> И бросил:
>
> — Они меня принимают, кажется, за цыганскую диву. Я не хочу быть цыганской дивой! Мои стихи... Как вам нравится последний сборник[34]?
>
> Собеседник ответил, что совсем не нравится. Гораздо хуже, нежели первый. Он даже обрадовался почему-то и возбужденно сказал:
>
> — А следующий будет еще хуже, уверяю вас. И тот, который я выпущу последующим, будет совершенно отвратителен. Иначе не может быть. Разве это поэзия?
>
> И он мотнул головой в сторону только что оставленного зала, где еще не угомонились психопатки.
>
> — Разве я поэт? У меня есть импресарио, и этим все объясняется. Я теперь такой же «номер», как феноменальный счетчик Арраго или дрессированная лошадь. Живу в вагоне.

Вынул из кармана пачку цветных бумажек.

— Видите? Это все афиши из разных городов, где уже объявлены мои гастроли и продаются билеты. Тут есть города, названий которых я раньше никогда не слыхивал. Тут есть маньчжурские города! Гастрольная поездка по России[35].

Он не жаловался; было похоже на то, что он оправдывается.

— Я не нахал и не окончательная бездарность, но такие условия вымотают душу у кого угодно. Легче быть цирковым клоуном; он хоть не краснеет, потому что его физиономия вымазана мукой. Впрочем, и я должен слегка гримироваться, иначе лицо кажется слишком расплывчатым с эстрады. Как вам это нравится? Поэзия с подведенными глазами.

Почти шепотом он сказал:

— А вы заметили в моих последних стихах одну особенность? В них чрезвычайное количество согласных. Трудно читать; в горле першит от этой музыки. Это музыка шпал; мчится поезд, дрожат вагоны. И мой антрепренер требует: надо освежить репертуар. И вот я освежаю в грохоте... Шпалы отражаются в стихах. Просмоленные, дубовые... <...>

В эту минуту к ним подошел импресарио, сытый господин. Испытующим взглядом окинул их и сказал поэту:

— Отправляйтесь в гостиницу. Вам надо выспаться. Завтра мы выезжаем с утренним поездом.

Это было сказано очень твердо и внушительно. И цыганский поэт отправился за своим антрепренером[36].

После этого выступления Северянин и Ховин срочно выехали в **Харьков**. Третий (для Харькова) поэзовечер состоялся 2 марта 1915 в Общественной библиотеке. В. Ховин читал доклад «Перепутья русского футуризма»; И. Северянин декламировал стихи из циклов «В ненастный день», «За струнной изгородью лиры» и др.[37] Как и в предыдущие два раза, поэзовечер прошел с большим успехом[38]. Более того, интерес публики все еще не был насыщен, и гастролеры назначили на 5 марта в зале литературно-художественного кружка последний, общедоступный вечер И. Северянина. На этот раз В. Ховин читал доклад «Фанатик красоты в пурпуровой мантии (Оскар Уайльд)», также к выступавшим присоединился А. Толмачев, читавший свои стихи «Рондели», посвященные Северянину[39].

Из Харькова Ховин и Северянин отправились в **Ростов-на-Дону**, где на 8 марта в Ростовском-на-Дону театре был назначен поэзовечер[40], собравший хотя и не полную аудиторию, но все же достаточно много публики:

Виктор Ховин, молодой критик с «футуристическим» уклоном мысли, перед выступлением Игоря Северянина сделал небольшой доклад на тему «Футуризм и война».

Докладчик, бегло изложив разрушительную сущность итальянского футуризма, тоскующего по великой войне, отрицает его поэтическую ценность, находя, что поэзия Маринетти, воспевающая кинематографический

бег жизни и будучи на службе у технического прогресса, — не может быть настоящей поэзией. Она слишком суха и прагматична. Докладчик отрицательно относится и к искусству сегодняшнего дня: оно пошло по кровавому пути военной хроники, стало барабанной поэзией, — поэзией холодного восклицательного знака. Когда разразилась буря военной непогоды, наши лирики растерялись, потеряли почву под ногами. Они робко пошли вслед за военными событиями, не имея сил отказаться от голоса жизни. Они забыли прежние боевые лозунги: искусство для искусства. Им не мила аркадская свирель. Отметив растерянность, царящую в нашей поэзии, докладчик перешел к характеристике футуризма. Он резко отмежевался от шарлатанов футуризма, вроде Бурлюка и Маяковского. Настоящий футуризм не отрицает красоту поэтических восприятий. Наоборот, футуризм чутко воспринимает красоту, предчувствуя шаги будущего, он слышит биение сердца грядущего дня. В мечтательной поэзии сегодняшнего дня, выразителем которой явился Игорь Северянин, преломляется угарная, пряная, как crême de violette, современность с ее шантанами и демимонденками. Сквозь угарный туман настоящего поэт видит мистическое лицо извечного: под романом Поль де-Кока лежит Евангелие. Вот основная сущность поэзии Северянина.

Доклад изложен в красивой форме, но в нем слишком бегло очерчены, не развиты выставленные тезисы.

Во втором отделении выступал Игорь Северянин со своими поэзами. В начале странная манера декламации вызывала сдержанный смех части публики, но затем публика прислушалась, стала внимательной и дружно аплодировала поэту. Большинство прочитанных им поэз — поразительно красивы и музыкальны по форме. Благоуханная прелесть его поэз покорила публику[41].

Добродушно улыбалась аудитория тогда, когда поэт повторял свои старые поэтические мотивы о собственной гениальности и бессмертии. <...> Характер времени сказался на отношении слушателей к исполненной программе. Наибольшим успехом сопровождалось чтение «поэз» на военные темы, хотя это были далеко не лучшие поэзы Игоря Северянина[42].

Из Ростова-на-Дону Ховин и Северянин вернулись домой, однако турне на этом не закончилось. 24 марта 6-й поэзовечер-лекция Игоря Северянина состоялся в **Москве** в Никитском театре. Реферат о творчестве Северянина «Поэт мечты» читал поэт Владимир Королев, получивший впоследствии известность под псевдонимом Влад Королевич. Кроме того, свои стихи читали А. Масаинов и А. Виноградов[43]. Поэзовечер дал «полный сбор и прошел с большим успехом»[44].

Через день, 26 марта, 6-й поэзовечер Игоря Северянина состоялся в **Петрограде** в Александровском зале Городской думы. Алексей Масаинов читал доклад «Поэты и толпа», В. Ховин — лиро-критический отрывок «Сквозь мечту». Свои стихи читали также А. Виноградов, А. Толмачев, А. Масаинов и др. Критики, видимо, потеряли интерес к этим поэзовечерам; в прессе не появилось ни одного отклика, ни одной строчки.

Три недели участники гастролей отдыхали, а 18 апреля А. Масаинов и Северянин выступили в **Пскове** (Дом им. А.С. Пушкина). Тезисы доклада А. Масаинова «Поэты и толпа» гласили: «Поэзия — пророчество, поэзия — философия, поэзия — услаждение. Искусство — жизнь и искусство — пряность жизни. Песня спутница человечества. Дикари и кафешантанная поэзия. "Да здравствует Пупсик". Иван Иванович Иванов и его поэтические воззрения. Поэты в тупике между поэзией кредитной бумажки и "Пупсиком"[45]. Уход от жизни. Богема и толпа. Поэзия — страдание. Иван Иванович Иванов не обращает внимания. Пение в пустоту. Но все-таки чувствуют. Эпизод на войне. Призыв»[46].

В изложении псковского журналиста поэзовечер выглядел так:

Доклад г. Масаинова с несколько вызывающим заголовком «Поэты и толпа» оказался очень скромной и совершенно ненужной защитой поэзии от ее несуществующих врагов.

Поэзия — вечная спутница человечества. Поэзия — мировая душа. В ней высшая красота, в ней пророчество, мудрость философии, самое чистое наслаждение. Поэзия — это мир идеальнейших устремлений человеческого духа. Вот какие старые истины вещал публике представитель молодых поэтов.

Для доказательства их, думается, незачем было тревожить далекие тени Платона и Гераклита и обстреливать публику «шрапнелью» литературных имен и такими «чемоданами», как Толстой, Достоевский, Байрон и Гете.

Впрочем, в докладе г. Масаинова было и нечто иное. Он не только защищал поэзию, но и «переходил в наступление». Объектом его нападений явился читатель, читающая «толпа», презрительно олицетворенная в образе Ивана Ивановича Иванова.

Современный поэт лучше бы чувствовал себя на островах Самоа, чем в нашем, так называемом, культурном обществе. Дикарь больше любит и ценит поэзию, чем представитель интеллигенции. Мы живем в «машинном веке». Машина убила поэзию, искусство. Многоголовый Иван Иванович заменил театр — кинематографом, оперу — кафешантаном и признает только одну поэзию — «поэзию кредитной бумажки».

И современный поэт одинок. Он «поет в пустоту». Он, создавший красоту «творимой легенды», никем не признаваемый, уходит от людей, запирается в кабачок-подвал и находит забвение в «абсенте». Он — страдалец. Он — жертва, еще ничем не искупленная, сытой пошлости современности.

Пройдут года, угрожал г. Масаинов, и «профессора филологии» откроют гениев среди тех, кого мы теперь равнодушно не замечаем. Примеры уже были, восклицал он: Верлен, Бодлер!... Раскаяние придет, но придет слишком поздно.

«Да будет вам стыдно», вам, отвергнувшим прекраснейшее в жизни, вам, виновным в безжалостном угасании прекрасной богини — поэзии, — вот окончательное резюме доклада г. Масаинова. <...>

Вообще «поэзовечер», по-видимому, обманул ожидания публики. Никаких «эксцентричностей», столь обычных для футуристов, не было. Игорь Северянин не пошел далее своего уже успевшего стать известным «жено-

клуба». А некоторые из его поэз были приемлемы и для рядового читателя. Жаждавшие увидеть размалеванную физиономию или желтую кофту были глубоко разочарованы[47].

И. Северянин впоследствии писал о Масаинове: «Лицо было открытое, светлое, улыбалось весело и лучисто, голос ясно звенел — как солнце. <...> И сразу я почувствовал к нему живейшее влечение, к нему, такому симпатичному, смелому, восторженному. Не обмануло меня первое впечатление: таким он и оказался впоследствии, когда стал у меня "своим человеком", постоянно выступал на моих вечерах с лекциями об искусстве и со своими искристыми стихами, когда ездил со мной на концерты <...>. Его лекции — в особенности одна из них на тему "Поэты и толпа" — производила фурор. <...> И надо было видеть, как обыватель, называемый им "Иваном Ивановичем", неистово рукоплескал ему, боясь, очевидно, быть похожим на... обывателя, которого Масаинов разносил с эстрады за тупоумие, равнодушие и отсталость!... Это было так весело наблюдать»[48].

Каждый развлекался по-своему: Северянин — наблюдая за публикой, а публика — слушая декламацию Северянина.

Турне завершилось выступлениями в Петрограде и Москве.

27 апреля в **Петрограде** в Александровском зале Городской думы состоялся 7-й поэзовечер Игоря Северянина. Доклад «Поэты и толпа» опять читал А. Масаинов. Свои поэзы читали также А. Толмачев, А. Масаинов и А. Виноградов[49].

29 апреля 7-й поэзовечер Игоря Северянина состоялся в **Москве** в Большой аудитории Политехнического музея. Реферат «Поэзия и мировая война» прочел А. Виноградов. Поэзы Северянина читали также артистки Л.А. Ненашева и Л.В. Селиванова. А. Виноградов выступил со своими стихами. И. Северянин исполнял поэзы из только что вышедшего сборника «Victoria Regia»[50]. Согласно появившемуся краткому отчету, вечер «прошел с огромным успехом. Большая аудитория Политехнического музея, несмотря на высокие цены, переполнена сверх меры. <...> Добрую половину вечера занял сумбурный, весьма витиеватый и крайне невразумительный доклад г. Виноградова»[51].

Завершив гастрольный сезон, Северянин уехал в Петроград, в затем до осени в Эстонию (пос. Тойла).

В июне 1915 года уральские, сибирские и дальневосточные газеты обошло сообщение о подготовке большого летнего турне Игоря Северянина по России и Сибири[52]. Однако никаких гастролей не последовало. Осенью Северянин был призван в армию в качестве ратника ополчения второго разряда и поступил в школу прапорщиков. Одновременно он ходатайствовал о разрешении ему выступать на поэзовечерах[53]. Хотя и не сразу, разрешение было дано.

Второе гастрольное турне Северянина началось 8-м поэзовечером в **Петрограде** (7 декабря 1915; Александровский зал Городской думы). Алексей Масаинов читал доклад «Поэты и толпа», затем Северянин и Масаинов декламировали свои поэзы[54].

По этой же программе 12 декабря был устроен поэзовечер **в Саратове** (зал Алексеевской консерватории). В отличие от петроградских репортеров, потерявших интерес к вечерам Северянина, в саратовских газетах появилось пять подробных отчетов о состоявшемся поэзовечере, несколько фельетонов и другие отклики. Как писал один из журналистов, «публика вообще любит имена, окруженные хотя бы легкой атмосферой скандала. А широкая публика не отделяет имени Северянина от имени Бурлюка и Маяковского»[55]. К этому времени саратовская публика, видевшая уже «психофутуристов» и московских кубофутуристов, имела возможность сравнивать.

> Зал консерватории больше чем полон. Преобладают учащиеся — студенты и курсистки. Настроение заметно приподнятое, ожидается выход партнера Игоря Северянина — Алексея Масаинова. На эстраду выходит элегантный молодой человек[56], многозначительно смотрит на публику, берет стоящий на столике стакан с водою и с жадностью пьет. Зрители ожидают, что Масаинов что-нибудь «выкинет» экстраординарное, но ожидания не оправдались: м<илостивые> г<осудари> и м<илостивые> г<осударыни> — начинает свой доклад «Поэты и толпа» партнер Северянина, — «в прежние времена поэзию ценили гастрономически». Державин сравнивал ее с лимонадом. Теперь же поэзию ценят ниже. Поэты лишние, ненужные люди, и недаром существующий в Петрограде литературный притон носил название «Бродячая собака». А ведь поэзия — пророчество, философия, сама жизнь!
>
> Затем лектор коснулся значения песни. Что было бы на земле, если бы умерла песня? Мать не пела бы, убаюкивая своего ребенка, маленькая девочка не пела бы, бегая с обручем по аллее сада, деревенские бабы не пели бы, свершая свою трудную полевую работу. Скорее звезды закувыркаются на небе, чем умрет песня.
>
> Но Иван Иванович Иванов — по мнению лектора — не любит песни: ему больше нравится кафешантан, он всюду ходит, напевая «пупсика». А каковы воззрения Иванова? Он знает «Птичку Божию», а говорит, что знает всего Пушкина. О Бальмонте он утверждает, что тот пишет скучные стихи, об эго-футуристах он говорит вовсе нецензурные вещи. Поэтам остаются два выхода: или подчиниться Ивану Ивановичу и сочинять оперетки и воспевать табачные фирмы, или уйти к дикарям. Пройдет несколько десятков лет, и вдруг грядущее поколение поймет талант покойного поэта и внесет его творение в Пантеон мировой литературы[57].

Поэты — «божественные пьяницы», они «любят вино и женщин», — и «цветы красоты взращиваются ими в кабачке <“Бродячая собака”>». «Поэт поет в пустоту, бедная бродячая собака», и когда умрет, хоронится по третьему разряду. «Я думаю, замечает докладчик, — что так будет и с Северяниным»[58].

Публика наградила лектора жидкими аплодисментами.

После антракта на эстраде появился сам Игорь Северянин, но не с раскрашенным лицом, а в черном костюме, в воротнике, как «обыкновен-

ный» человек. Свои поэзы он поет, поет однотонно и скучно. Пел свои поэзы и Алексей Масаинов. Его мотив — любовь к китаянкам, японкам, итальянкам и т.д.[59]

Поэзы талантливы. Игорь Северянин не читает их, а распевает, закрыв глаза, и в устах поэта поэзы его получают особенную прелесть[60]. Содержание их очень несложно. Поле с цветами и краснощекая крестьянка, сочные губы и яркое солнышко... «и все правы, и никто не виноват». <...> Все это очень невинно и талантливо. Окружавшая поэта молодежь сходила с ума. В благодарность ей поэт пропел прекрасный экспромт. Поэт вонзает в «завтра» молодежи копье и благословляет ее сегодня[61]. Все это пустяки, но повторяю, очень милые и талантливые пустячки.

С поэзами выступал и г. Масаинов. О поэзах г. Масаинова можно только сказать, что в них все на своем месте: и ритм сохранен, и поэт при случае не забывает «осупружиться»[62].

Один из негодующих критиков, задетый докладом Масаинова, возражал поэтам: «Вы только и возможны при Иванове, только и нужны ему с вашими пестрыми, причудливыми и, если хотите, красивыми лохмотьями поэзии»[63]. Другой журналист, услыхавший за поэзией шуршание кредиток, возмущался, что Северянин, собирая битковые сборы, не жертвует на нужды армии. Возмущался он и публикой, которая платит за билеты на поэзоконцерт, а не отдает их также на нужды армии[64].

Выступление в Саратове, организованное Ф. Долидзе, анонсировалось как начало турне по волжским городам, но за первым успешным поэзовечером продолжения не последовало. Вероятно, возникли какие-то организационные трудности. Гастролеры поехали сначала в Москву (16 декабря), оттуда выехали в Харьков, далее — в Павлоград (19—20 декабря) и Александровск (23 декабря) к В. Баяну. Поездки эти, видимо, связанные с подготовкой будущих выступлений, завершились возвращением в **Петроград**, где 12 января 1916 в зале Городской думы состоялся 9-й поэзовечер Игоря Северянина. А. Масаинов читал доклад «Великие фантазеры» и свои поэзы[65]. В вечере участвовал также артист художественного чтения Б.Н. Вишневецкий.

Петроградские рецензенты полностью проигнорировали доклад Масаинова и очень скептически оценили Северянина:

Когда вчера выступил на эстраду городской думы не очень молодой человек, в длиннополом сюртуке и сладко запел о «тюле», «женских коленях» и «кружевах», почувствовалась большая неловкость. И. Северянин ничего не забыл и ничему не научился. Правда, он пел о разоренной Бельгии, но «бельгийского» в этой поэзе только и было что имена Верхарна, Метерлинка и принцессы Малэн. В остальном — все та же пошлость, то же воспевание «дюшес» и «крем де-виолет».

Но зато и отношение публики к недавнему кумиру стало уже совершенно иным. На лицах скромных обывателей, курсисток, раненых офицеров видно было или детское любопытство или явно саркастический смех.

Эта публика *не уважала* своего певца, может быть, потому, что ждала от него иных песен.

Непонятно, зачем выступал на этом вечере г. Вишневецкий, «артист драматического чтения», как значилось на афише. Трудно прочитать стихи Пушкина и Ал. Толстого хуже, чем сделал это г. Вишневецкий: скороговоркой, без пауз, с завыванием и хохотом, — во вкусе глубокой провинции[66].

10-й поэзовечер, прошедший в зале Тенишевского училища 17 января 1916, согласно анонсам, был повторением 9-го и вообще не освещался в прессе.

Северянин уехал в **Москву**, где в течение полутора месяцев состоялись четыре (с 8-го по 11-й) поэзовечера. 8-й поэзовечер прошел в Большой аудитории Политехнического музея 20 января 1916 года. Зал опять был переполнен. В первом отделении А. Масаинов читал доклад «Поэты и толпа». По поводу этого доклада один из критиков иронически заметил, что переполненные аудитории и шумный успех, которым неизменно сопровождаются выступления Северянина, едва ли свидетельствуют о декларируемом равнодушии Ивана Ивановича Иванова к поэту.

Во втором отделении И. Северянин прочел ряд поэз изо всех пяти книжек своих стихотворений. Публика требовала повторений и долго не отпускала поэта с эстрады. К пению г. Северянина, по-видимому, уже начали привыкать, и прежнего смеха оно почти не вызывает.

Затем читал свои поэзы г. А. Масаинов. Жаловаться на равнодушие «толпы» не приходилось и ему: его приветствовали достаточно шумно.

Затем кончился вечер вторым выступлением Игоря Северянина. Он читал десятки стихотворений. Наибольшим успехом пользовались, ставшие популярными, поэзы из «Громокипящего кубка»[67].

Впрочем, другие критики сочли, что это «дешевый успех»[68].

9-й поэзовечер состоялся 30 января 1916 в концертном зале Синодального училища. Публики было меньше, чем раньше. Масаинов читал доклад «Великие фантазеры» и декламировал ряд своих стихотворений.

Игорь Северянин прочитал несколько новых поэз. Поэту был поднесен огромный венок с надписью «Игорю Северянину от москвичей».

На вечере преобладала молодежь[69].

10-й и 11-й поэзовечера прошли соответственно 25 февраля и 1 марта 1916 в Политехническом музее по одной и той же программе. Перед выступлением Северянина В. Королевич читал реферат «Принц из страны Миррэлии». И. Северянин декламировал поэзы из книг «Громокипящий кубок», «Златолира» и др.[70]

Закончив выступления в Москве, гастролеры немедленно выехали в **Саратов**. Поэзовечер состоялся в Большом зале Консерватории 3 марта

1916. Программа его ничем не отличалась от двух последних московских выступлений.

Второй вечер Игоря Северянина собрал публики не меньше, чем первый <12 декабря 1915>. Зал консерватории ломился от всех — стоявших на окнах, а под конец даже на стульях — желавших видеть и слышать модного поэта[71].

Как и в первый вечер, выходу «самого» И. Северянина предшествовал предтеча. Тогда эту роль взял на себя А. Масаинов, теперь — Вл. Королевич.

Цели обоих предтеч одни и те же: доказать публике во что бы то ни стало, что тот, кто выйдет вслед за ними, огромная сила, большой талант. <...>

Вышел юноша Вл. Королевич и по тетрадке взялся доказывать, что большая ошибка считать Иг. Северянина футуристом: «желтая кофта футуриста на Иг. Северянине — с чужого плеча», а его увлечение футуризмом — «дела давно минувших месяцев». У него лишь есть стремление к обновлению слова, — но этим грехом грешны даже Жуковский, Герцен и другие. «Северянин научил нас ценить красоты слова»... «музыкой красок зачаровал наш слух»... «раскрыл музыку слова» и т.д. в том же духе. «Интуит с душою бирюзовой», он обладает грустными глазами, воспевает любовь, «любовно, благоговейно нежно касается женщины». «Он умеет любить, он пресыщен любовью», заливается г. Королевич.

Да нам-то какое дело? Что после двенадцати он ищет «тринадцатую» («нездешницу», мечту недосягаемую), может, это и ценно для самого «интуита», но не больше этого. Нас огорчает как раз то, что г. Королевич ставит в заслугу И. Северянину: «он не касается грязи настоящей жизни», «не посылает никому упреков», «он весь — в мечте». А для нас поэзия ценна, когда она связана с жизнью.

Поэту, «принцу страны Миррэлии», чуждо все, что волнует настоящую жизнь: он оказался жалким, по словам предтечи, в попытке отозваться на текущие события, — от его военных стихов «врагам смешно, а друзьям — больно». Область г. Северянина — чистая поэзия. <...>

Большая часть прочитанных им <И. Северяниным — *А.К.*> 3 марта поэз напечатана в новом сборнике «Мимозы льна»[72]. <...> От северянинского чтения-пения его поэзы очень много теряют: нудная монотонность утомляет, навевает скуку, и только футуристические «пережитки», встречающиеся время от времени, несколько развлекают; публика не могла удержаться от смеха в таких местах, как

«Плясали серые лисички
На задних лапках pas de grâçe»...[73]

Или

«Не улетай, прими истому,
Вступи со мной в земную связь»...[74]

Экспансивная публика, желавшая посмеяться, просила прочесть «Ананасы в шампанском», но поэт уклонился <...>. Такие, как прочитанные им «Девятнадцативешняя»[75], «Поэза счастья» (Я не могу не радоваться маю...)[76]. «Поэза о том, чего, может быть, не было» (С каждым днем, пятый месяц, ты все тоньше и тоньше...)[77], дышат свежестью, блещут искрами подлинного дарования[78].

Публика встретила его громом аплодисментов. Студенты поднесли ему подарок. <...> Северянин исполнил несколько поэз из «Громокипящего кубка», «Златолиры», «Ананасов в шампанском» и проч. Публика неистово хлопала и требовала еще[79].

Студенты (увы!) поднесли ему венок сонетов, написанных коллективно 14 чел. <...>, и устроили ему овацию, даже носили на руках.

Зал консерватории был полон. Сбор был около 1000 руб.[80]

Из Саратова поехали в **Казань**, куда, ввиду опоздания поезда, прибыли 7 марта. Вечер в зале Дворянского собрания анонсировался на 6 марта 1916, но был перенесен на 9 марта[81]. Судя по афише, В. Королевич опять читал реферат «Принц из страны Миррэлии», но в изложении казанского журналиста, содержание его заметно отличалось от предыдущего:

<...> Аудитория молодая и частью даже юная. Под возраст аудитории выступает и лектор Владимир Королевич. Он говорит о том, что футуристы настоящие не признают прошлого и прошлых авторитетов, ибо они живут сегодняшним днем и воспевают автомобили и т.п., вводят новые слова, иногда смешные для других и многое другое. Их бранят, над ними издеваются, но они не унывают и ищут замену устаревших понятий и представлений.

Переходя к Игорю Северянину, лектор считает его плохим футуристом, так как он все-таки признает кое-какие достоинства за старыми мастерами слова.

Почти основным упреком Игорю является его отношение к женщине, в котором хотят непременно видеть похотливость, но на деле это не так. Хулители проглядывают основной мотив творчества Игоря, который считает прежнее деление на непорочных девушек и женщин порочных — лицемерием, он видит и ищет в женщине идеальные стороны вне ее условной чистоты.

«Громокипящий кубок» Игоря Северянина был, так сказать, первым раскатом грома в области обновляемого поэтического творчества, а «Ананасы в шампанском» уже искрятся и бросаются в голову своей игривостью.

Сам Вл. Королевич любит Игоря Северянина и иллюстрирует некоторые положения декламированием его стихов из «Ананасов в шампанском».

Публика настроена весьма благодушно и охотно соглашается с желанием Игоря Северянина, чтобы ей были прочтены и автором некоторые произведения В. Королевича, охотно и весело аплодируя ему, даже иногда давая ему реплики.

Настроение, оставаясь благодушным, принимает несколько иронический характер, когда вступает сам Игорь Северянин, который безнадежно портит своею декламацией некоторые действительно поэтические произведения.

Публике «занятно», и она довольно дружно аплодирует, но, видимо, остается холодной к «новым течениям»[82].

Очевидно, уязвленный нападками саратовских газет, по окончании вечера, давшего около 600 рублей выручки[83], Северянин «пожертвовал из сбора на нужды войны 15 рублей и передал их бывшему в наряде приставу»[84].

После Казани планировался поэзовечер в Твери (10 марта 1916). Однако, видимо вследствие плохой рекламы, очень мало было распродано билетов и выступление отменили[85]. Северянин и Королевич поехали в **Орел**. Поэзовечер состоялся 14 марта в зале губернской земской управы и привлек очень много публики.

Выступление в I отделении Владимира Королевича нас не удовлетворило: его реферат о футуризме и о творчестве Северянина оказался по содержанию довольно поверхностным, а его читка и особенно декламирование стихов — далеко не искусны.

Выступление же во II отделении самого Игоря Северянина произвело иное впечатление. Его манера почти петь свои «поэзы» очень оригинальна и по-своему хороша. Дикция Северянина вполне отчетлива, гибка, разнообразна и выразительна. Голос его — довольно сильный, приятного тембра и послушный всем намерениям поэта.

Это «пение» ни в коем случае не смешно.

Жаль только, что поэт пользуется одним мотивом. По крайней мере, так было в отчетном вечере. <...> Его «поэзы» так музыкальны по стиху, так богаты образами — созданиями художественной фантазии, так покоряют своим лиризмом, своими настроениями.

Но... зачем Северянин не просто поэт, а поэт-футурист, зачем он закабалил себя в эту узкую, фанатичную художественную (а часто даже антихудожественную) секту?[86]

На следующий день (15 марта 1916) гастролеры выступали в **Курск**е (зал Общественного клуба). Как и орловчане, жители Курска столь близко столкнулись с футуризмом впервые, возможно этим и объясняется популярное изложение В. Королевичем основ футуризма северянинского толка.

На днях в Общественном клубе состоялся так называемый «поэзо-вечер» поэта-футуриста Игоря Северянина. Выступлению его предшествовал реферат юного последователя футуризма — Владимира Королевича о поэзии футуристов вообще и, в частности, о значении Северянина. Затем Королевич прочитал несколько «поэз» (так футуристы называют стихотворение) собственного произведения, и, наконец, выступил со своими по-

эзами Северянин. Из представленных образцов и из бледного, в общем, и пристрастного реферата Королевича можно вывести заключение, что футуристы и, в частности, Северянин стремятся найти поэзию в самых ординарных, прозаических элементах обычной серой и будничной обстановки, окружающей городского обывателя: электричество, фруктовые воды, ананасы в шампанском — весь этот калейдоскоп суетливой действительности находит отзвук в лирике футуризма. <...> С внешней стороны обращает на себя внимание выдумывание новых слов, например, «мотыльчила» вместо «порхала как мотылек», «19-вешний» вместо «19-летний» и т.д. <...>

Свои поэзы Северянин не читает, а напевает, применяя банальные мотивчики из 3—4 нот, причем переломы голоса отчасти напоминают причитания плакальщиц на кладбищах и производят впечатление чего-то жалкого, в общем же это напевание в связи с юмористичностью содержания придает поэзам характер куплетов на открытой сцене. <...> Хочется верить, что аплодисменты, сопровождавшие выступление Северянина, были вызваны лишь впечатлением новизны, смешного уродства, забавного оригинальничанья и паясничества — не более[87].

Кроме газетного отчета появился и стихотворный фельетон некоего «офутурившегося курянина» с более эмоциональной оценкой поэзовечера:

Попал в Общественный я клуб;
Хоть «опиджачен», «окалошен»,
«Огребешечив» ус и чуб,
Но вышел очень огорошен.
Я слышал дикие стихи,
Которых смысл весьма туманен,
И мыслил: — Видно, за грехи
Явился в мире Северянин,
Хоть аплодировал ему
Рой «обашмаченных» софисток,
И к удивленью моему,
Ряд недозрелых гимназисток...
Ах! Что за «перлы», господа,
В «психозном» цикле «поэтичек»:
На постном масле ерунда
И ряд бессмысленных страничек.
Пошел я с горестью домой:
В мозгах «поэзно» и «сумбурно»,
И все вокруг передо мной
Ужасно дико и «футурно».
Всю ночь мне снились напролет
Футурно-страшные картины,
В которых ум не разберет:
Где женщины, и где мужчины...
Наутро вставши, как шальной,

И «осюртучившись», день целый
Решал вопрос: иль я больной,
Иль футурист довольно смелый?![88]

Если уж поэзия Северянина производила в провинции такое впечатление, то что говорить о более радикальных новаторах.

Между тем через день Северянин и Королевич выступали уже в **Харькове**. 17 и 18 марта 1916 в театре Пельтцера состоялись два (5-й и 6-й) поэзовечера. Согласно анонсам, В. Королевич читал реферат «Принц из страны Миррэлии» и свои стихи; И. Северянин — новые поэзы из последних книг[89]. Отчетов харьковские газеты не напечатали. Для местных журналистов Северянин перестал быть новостью.

На следующий день, 19 марта 1916, гастролеры выступили на поэзовечере в **Полтаве** (Клуб трудящихся), который открылся все тем же рефератом В. Королевича «Принц из страны Миррэлии».

> Выступление Вл. Королевича тем интересно, что он придал творчеству Игоря Северянина новое освещение. По мнению Вл. Королевича, Северянин не футурист и «желтая кофта» на нем с чужого плеча. Футуристы — поэты города, городом они живут, городом раздавлены их души и о городе их «бетонные» стихи. Северянин города не любит. Северянин нежен, женственен и в его стихах слишком много любви и цветов. Северянин — лирик; принц из несуществующей страны Миррэлии, живущий мечтой о единой недосягаемой Ингрид. Лиризм Северянина рельефно высказывается в его новейших стихах, еще не напечатанных; некоторые из них были прочтены на поэзовечере.
>
> Коснувшись отношения Северянина к женщине, референт сказал, что мы теперь не видим тургеневских девушек, не знаем Виардо, потому что нет Тургенева, который их описывал такими, а есть Арцыбашев. <...> Отношение Северянина к женщине, — сказал далее Вл. Королевич, — благоговейное, осторожное и нежное, и даже в потерянной женщине, в кокотке он видит принцессу Ингрид.
>
> После реферата Вл. Королевич прочел несколько своих стихотворений, из которых следует отметить «Электричество», кончающееся яркими и образными строками:
>
> «В электричестве красива косметика,
> Без косметики — пресны лица.
> В электричестве все — эстетика,
> Им нельзя до конца упиться»[90].
>
> Игорь-Северянин выступил во втором отделении и «пропел» несколько стихотворений прежних и новых. Многие стихотворения — сами по себе чудесные — проигрывают от напевной манеры читать. Это доказала трогательная «Поэза о Бельгии»[91], прочитанная Вл. Королевичем просто и проникновенно, а Игорем-Северяниным — распевно. Впечатление от первой читки было значительней.
>
> Успех Игорь-Северянин имел большой[92].

Другой полтавский рецензент дал отрицательный отзыв о вечере, поставив в упрек поэзии Северянина ее «безыдейность»[93].

Напряженный ритм турне (за шесть последних дней было дано 5 поэзовечеров) прервался[94]. Воспользовавшись передышкой, Северянин заехал в Одессу. Там, в беседе с журналистом, он изложил свои поэтические убеждения:

Отразилась ли мировая война в современной поэзии?

С этим вопросом мы обратились к гостящему теперь в Одессе популярному поэту Игорю Северянину. Ответ получился почти отрицательный.

— Никто из поэтов, — говорит Игорь Северянин, — не увлекался и не загорался войной. Даже такой утонченный и изысканный поэт, как Сологуб, начал было писать на тему о войне, но и он скоро оставил это. Не было на этих произведениях обычной для сологубовского творчества печати таланта. Начал было и я увлекаться войной, но и мои произведения в этой области оказались неудачными, и я им не придаю никакой ценности. Да и всего, что хочется, не напишешь. Я, конечно, не принадлежу к воспевающим войну. Я слишком люблю жизнь, чтобы петь о смерти, о крови. Но и жизнь, нынешняя жизнь с ее горестями и печалями не может меня удовлетворить. Я лично проповедую забыться от жизни. Побольше шума, смеха, побольше веселья! Пусть наш смех раздается даже среди плача и стона, но пусть он заглушает ужасы жизни. Не нужно слез! Я призываю к изысканному, к утонченному, чтобы забыться, чтобы не видеть пошлости и слез жизни. <...>

Поэт не должен иметь убеждений. Ибо убеждения связывают. Кто может поручиться, что он знает, где правда и где неправда? А если не знаешь, то не может быть никаких убеждений. <...>

— Не я один, по-видимому, не увлекаюсь войной. Это замечается и в широких читательских кругах. Чувствуется особый интерес к искусству, в особенности к поэзии и к литературе забвения. Лишь года три тому назад было почти невозможно рассчитывать на успех сборников стихов. А теперь замечается нечто противоположное. Тираж книг достигает небывалых размеров. Мой первый том вышел, например, 9-м изданием[95], второй вышел 6-м[96]. На днях выходит 6-й том «Тост безответный»[97], посвященный чистой лирике. Получается впечатление, что либо война не захватывает, либо читатели ищут забвения.

— Вы спрашиваете о футуризме, о новых поэтах? Футуризма уже нет, да, в сущности, его и не было. Был эго-футуризм, олицетворявшийся моим творчеством, и кубо-футуризм, представлявший собою сплошное надувательство.

Но и эго-футуризм, в сущности, — всякая поэзия-модерн. Истинная поэзия не должна знать и не знает языка программ, никаких рамок, никаких уклонов. Есть поэты, как, например, Брюсов, которые не только поэты, но и версификаторы, творящие по определенной программе. Я скорее поэт верленовского или фофановского уклада. Искусство должно быть простым, интуитивным. Кабинетное искусство мне чуждо. И только потому, что я человек настроений, не связанный ни с чем. Вот почему никто

> из современных поэтов меня не захватывает сильно. Из поэтов прошлого я преклоняюсь перед Фофановым и Лохвицкой. Им я осенью намерен посвятить цикл лекций, их я предполагаю популяризовать среди читательской массы <...>[98].

Интересно посмотреть на тиражи книг Северянина: **«Громокипящий кубок»** (весна 1913) — 1000 экз., 2-е изд. (осень 1913) — 1200 экз., 3-е изд. (февраль 1914) — 1200 экз., 4-е изд. (март 1914) — 1000 экз., 5-е изд. (июнь 1914) — 200 экз., 6-е изд. (июнь 1914) — 1000 экз., 7-е изд. (февраль 1915) — 1200 экз., 8-е изд. (декабрь 1916) — 3500 экз., 9-е изд. (май 1916) — 5000 экз.; **«Златолира»** (март 1914) — 1000 экз., 2-е изд. (май 1914) — 1500 экз., 3-е изд. (август 1914) — 1040 экз., 4-е изд. (март 1915) — 1000 экз., 5-е изд. (октябрь 1915) — 900 экз., 6-е изд. (май 1916) — 3000 экз.; **«Ананасы в шампанском»** (февраль 1915) — 2000 экз., 2-е изд. (февраль 1916) — 3500 экз., 3-е изд. (октябрь 1916) — 5000 экз.; **«Victoria Regia»** (апрель 1915) — 2000 экз., 2-е изд. (сентябрь 1916) — 5500 экз.; **«Поэзоантракт»** (октябрь 1915) — 2200 экз., 2-е изд. (декабрь 1915) — 2000 экз.; **«Тост безответный»** (апрель 1916) — 6500 экз.

Нетрудно заметить резкое увеличение тиражей книг Северянина, происшедшее в 1915—1916 годах. Но это был еще не предел. В апреле 1918 года «Громокипящий кубок» выйдет тиражом 15 000 экз., подчеркивая неуклонный рост популярности поэта. По-видимому, к словам Северянина о том, что он проповедует «забыться от жизни»: «Побольше шума, смеха, побольше веселья! Пусть наш смех раздается даже среди плача и стона, но пусть он заглушает ужасы жизни», — к этому стремлению навеять «сон золотой» следует отнестись серьезно. Складывалась парадоксальная ситуация: популярность поэзии Северянина была тем выше, чем ужасней казалась современникам (прежде всего молодежи) окружающая жизнь. Напротив, в спокойном стабильном быте эта популярность должна была упасть. Так и произошло в 1920-е годы.

Вернемся, однако, к весне 1916 года.

За три недели отдыха Северянин успел сменить программу поэзовечеров, выбрав в качестве докладчика поэта Георгия Шенгели. Первые выступления с новой программой состоялись в **Петрограде** 11 и 23 апреля 1916 (зал Городской думы)[99]. Г. Шенгели читал доклад «Поэт вселенчества (О творчестве Северянина)», И. Северянин исполнял новые поэзы. В последнем вечере с чтением стихов Северянина выступала также Балькис-Савская (М.В. Домбровская). Столичная критика проигнорировала эти выступления, хотя они имели несомненный успех. Г. Шенгели вспоминал позднее, что, выступая на одном из этих вечеров со стихами из собственной книги «Гонг» «в громадном до отказу набитом зале Городской думы, я вызвал овацию, бисировал четырнадцать раз; в антракте несколько сот экземпляров “Гонга” были раскуплены (в фойе стоял столик с книгами Северянина и моими), и в “артистическую” ломились юноши и девушки с белыми томиками в руках, прося автографов»[100].

25 апреля 1916 поэзолекция И. Северянина состоялась в **Москве** (Новая Большая аудитория Политехнического музея)[101]. Московские

критики, как и их петроградские коллеги, единодушно продемонстрировали утрату репортерского интереса к Северянину.

Но гастрольная круговерть опять раскручивалась: на 29 и 30 апреля 1916 анонсировались выступления Северянина и Шенгели в Харькове (Екатерининский театр)[102]. Однако в день выступления оба вечера отменены[103] без объяснения причин. Между тем Северянин, видимо, все-таки был в это время в Харькове, поскольку одно из его стихотворений помечено: «Харьков. 4 мая 1916»[104].

Так и не выступив в Харькове, гастролеры завершили свой сезон в **Одессе**, где 8 мая 1916 в Драматическом театре состоялся поэзовечер с участием И. Северянина, Г. Шенгели и Балькис-Савской. Программа вечера включала:

«Отделение I. Доклад Шенгели на тему "Поэт вселенчества". 1) Символизм и символисты. 2) Стремление за пределы предельного. 3) Вампука "достижений". 4) Кризис символизма и оскудение поэтов. 5) Бальмонт, Брюсов, Блок, Белый. 6) Значение новой поэзии. 7) Город и его поэзия. 8) Брюсов как урбанист. 9) Индивидуализм и особенность. 10) Аксиома индийской мудрости. 11) Мир высохших измерений. 12) Космическое сознание. 13) Два пути проявления космического сознания. 14) Игорь Северянин и космическое сознание. 15) Время и "Монументальные моменты". 16) Влюбленность, пределы реального мира. 17) Критика и ресторанные поэты. 18) Поэзия жизни, как таковой. 19) Общечеловеческие чувства. 20) Букет переживаний. Поэзо-антракт.

Отделение II. 1) Поэзо-солистка Балькис-Савская исполнит неизданные поэзы Игоря Северянина. 2) Г. Шенгели исполнит свои поэзы. Поэзо-антракт.

Отделение III. Игорь Северянин исполнит поэзы из сборников "Златолира", "Ананасы в шампанском", "Тост безответный" и неизданные поэзы»[105].

Театр был переполнен.

> Это была не исключительно молодежь, но и обычная, рядовая публика спектаклей и концертов. Факт очень показательный.
>
> Несколько неприятное впечатление оставляет вступительное слово г. Георгия Шенгели «О творчестве Игоря Северянина». И не потому, чтобы докладчик читал плохо или тезисы были неправильны. Наоборот, очень много дельного, кое-что новое, и немало верного было в красиво написанной речи г. Шенгели. Совершенно правильно сделана характеристика творчества «поэта вселенчества», верно подмечено отношение критики, — указаны этапы новой поэзии.
>
> Но неприятен чересчур уж самохвальный тон, эта апология Игоря Северянина, читанная перед его выступлением. Несколько самоуверенными кажутся и резкие отзывы о таких поэтах, как Бальмонт, Брюсов, Сологуб, Белый и Блок. Интересный сам по себе, доклад кажется неуместным во время концерта поэта, столь воспеваемого его партнерами по концерту.

Не знаю, может быть, футуристическая этика и скромность с этим не считаются, но реферат, далекий от объективности, был не у места.

С чувством, хотя и неумело, читала «поэзы» «поэзо-солистка» г-жа Балькис-Савская. <...> Читал свои поэзы, не лишенный дарования, г. Шенгели.

И, наконец, в третьем отделении читал или, вернее, пел свои стихи Игорь Северянин. И это было действительно прекрасно, потому что вдохновенно и искренне.

Поэт «пел» множество своих чарующих, душистых, нежных, то влюбленных, то бравадных, то грустных стихов.

Поэзия города и ресторанные аксессуары; море и «Креме де Маргерин», «трижды овесененный» ребенок и черный шофер, королева и пажи, — вся эта поэзия Северянина отражала в себе солнце, истинное солнце творчества. <...> Самая манера читать нараспев очень способствует настроению, сразу вводит слушателя в ритм, в размер.

Поэт читал стихи из всех своих сборников, читал вдохновенно и страстно, с холодной и мертвой маской лица.

И дыхание истинной поэзии, и большое, огромное наслаждение носилось по огромному залу [106].

Восторженные аплодисменты по адресу поэта и цветы. <...> Самые бурные и восторженные аплодисменты выпали на долю Северянина. Молодежь его без конца вызывала [107].

Вслед за этим концертом И. Северянин, Г. Шенгели и Балькис-Савская выступили в литературно-артистическом клубе, повторив в миниатюре свой поэзовечер [108]. «Исполнители имели огромный успех и по просьбе публики бисировали без конца» [109].

Этим выступлением завершилось второе гастрольное турне [110].

До середины октября И. Северянин отдыхал в имении Бельск и Гатчине. Затем снова начались выступления. В октябре 1916 — январе 1917 вместе с женой М.В. Домбровской (Балькис-Савская) Северянин колесил между Гатчиной, Петроградом и Москвой. Хроника выступлений такова:

19 и 28 октября 1916 — 13-й и 14-й поэзовечера И. Северянина в **Москве** (Большая аудитория Политехнического музея) при участии Балькис-Савской, артистов В. Валицкой, Н. Нолле и О. Фрелих [111].

19 и 26 ноября 1916 в **Петрограде** (концертный зал Тенишевского училища) состоялись 13-й и 14-й поэзовечера И. Северянина по следующей программе:

«Отделение I. *Владимир Королевич* “Страна несуществующая”. Реферат об Игоре Северянине. Сказка о короле. Воспоминания души. Страна не существующая. Масканьи в Миррэлии. Королева Ингрид. Тост безответный. Укусы критики. О поэзах Северянина вообще. О принце Миррэльском и принце Арлекинском.

Отделение II. *Балькис-Савская*: поэзы Игоря Северянина, К.М. Фофанова, Мирры Лохвицкой. *Владимир Королевич*: свои поэзы из книги

"Смуглое сердце". *Игорь Северянин*: свои поэзы из книг "Громокипящий кубок", "Златолира", "Ананасы в шампанском", "Victoria Regia", "Поэзоантракт", "Тост безответный"»[112].

10 декабря 1916 в **Петрограде** (концертный зал Тенишевского училища) состоялся 15-й поэзовечер И. Северянина по новой программе:

«Доклад *Георгия Шенгели*: "Верхарн"[113]. 1) Творческий путь Верхарна. 2) Природа и культура и их взаимоотношения. 3) Верхарн — певец природы. 4) Рождение новой души "Черные факелы". 5) Верхарн — певец культуры. 6) Символизм Верхарна. 7) "Предвечные числа" метафизика смысла и закономерности. 8) Жизнь, как ритм.

Балькис-Савская: поэзы Игоря Северянина. *Георгий Шенгели*: свои поэзы. *Игорь Северянин*: свои поэзы из книг: "Громокипящий кубок", "Златолира", "Ананасы в шампанском", "Victoria Regia", "Поэзоантракт", "Тост безответный"»[114].

14 и 19 декабря 1916 состоялись 15-й и 16-й поэзовечера И. Северянина в **Москве** (Большая аудитория Политехнического музея). В первом из них принимали участие Балькис-Савская, В. Королевич, Г. Шенгели и А. Оленин[115]. Программа второго включала: доклад Г. Шенгели «Самураи духа», выступления Балькис-Савской с поэзами Северянина, выступления В. Королевича и Г. Шенгели со своими поэзами, а также заключительный выход И. Северянина[116].

14 января 1917 года 16-й поэзовечер И. Северянина прошел в **Петрограде** (концертный зал Тенишевского училища). Программа вечера опять была изменена:

«Отделение I. *Алексей Масаинов*: вступительное слово на тему "Великие фантазеры". 1) Синяя птица человечества. 2) Поиски прекрасного. 3) Недостаточно красивая действительность и красота искусства. 4) О единственной привилегии человечества. 5) Великие и пленительные лгуны. 6) Вечность в мгновении. 7) Чудо слова. 8) Вечная антитеза — жизнь и поэзия. 9) Византийский поэт XII века Федор Продром и его сетования. 10) Украшение жизни и ее декораторы.

Отделение II. *Балькис-Савская*: поэзы Игоря Северянина. *Алексей Масаинов*: свои поэзы и поэзы Игоря Северянина. *Игорь Северянин*: свои поэзы»[117].

И, наконец, 18 января 1917 в **Москве** (Большая аудитория Политехнического музея) состоялся 17-й поэзовечер И. Северянина при участии поэзосолистки Балькис-Савской и Г. Шенгели, прочитавшего доклад «Верхарн»[118].

После такой трехмесячной разминки в Москве и Петрограде Северянин отправился в третье гастрольное турне.

Турне началось 24 января 1917 поэзовечером И. Северянина в **Батуми** (Железный театр). Г. Шенгели читал доклад «Поэт вселенчества» (о творчестве Игоря Северянина). Во втором отделении Г. Шенгели декламировал свои стихи, Балькис-Савская читала поэзы Северянина, а также сам Северянин исполнял собственные поэзы[119].

На следующий день, 25 января 1917 года, по той же самой программе состоялся поэзовечер в **Кутаиси** (Городской театр)[120].

Три следующих выступления прошли в **Тифлисе** (зал Музыкального училища). Поэзовечер 26 января 1917 включал доклад г. Шенгели «Поэт вселенчества» и чтение стихов Балькис-Савской, Георгием Шенгели и Северяниным.

Вечер открылся чтением лекции г. Шенгели, ознакомившим обширную аудиторию с разными течениями современной русской поэзии и с основными мотивами творчества Игоря Северянина, ярким апологетом которого является лектор.

Как содержание лекции, так и изложение ее вполне положительно, красиво, обстоятельно. Единственным дефектом этой лекции надо считать некоторую тенденцию г. Шенгели возвысить своего любимца, Игоря Северянина, не только за счет современных писателей, как, например, Валерия Брюсова, на которого он поминутно замахивался, но и за счет Некрасова. Это, по нашему мнению, не этично, тем более, что г. Шенгели разъезжает с г. Северяниным вместе и в данном случае как бы говорят в один голос.

После маленького антракта г-жа Балькис-Савская прочла несколько стихотворений Северянина: «Зизи»[121], «В шумном платье муаровом»[122] и др. на «бис», очень понравившиеся публике.

Затем г. Шенгели прочел свои стихи, из которых особенно хороши: «В аметистовом сумраке»[123], «Мне было пять лет»[124] и много других на бесконечные «бис» публики.

Стихи г. Шенгели красивы, поэтичны, полны чувств и создают желанное автору настроение. Поэта наградили аплодисментами и цветами. Кроме того, г. Шенгели, кстати сказать, прекрасный декламатор, прочел с большим подъемом чувств несколько прекрасных стихотворений Игоря Северянина, из которых особенно красивы: «Двенадцать принцесс»[125], «Весенний день»[126] и др.

Вечер закончился декламацией поэта Игоря Северянина, встреченного публикой овациями.

Поэт прочел лучшие свои стихотворения, после чего ему от публики был поднесен роскошный лавровый венок со следующей надписью: «Игорю Северянину, певцу весны и жизни от внемлющих ему в Тифлисе».

Поэта вызывали бесконечное число раз, заставляли бисировать стихи и, засыпав его цветами, проводили овациями.

Зал был переполнен публикой[127].

В другом отчете о вечере больше внимания было уделено И. Северянину:

Игорь Северянин — гурман поэзии, сибарит стиха. Он поэт изысканного вкуса, утонченной рифмы, пылкой эмоции. И стихи его, то пленительно-чарующие, зовущие и звенящие, то бурные и стремительные, всецело относятся к области поэзии для поэзии. В творчестве Игоря Северянина нет полутонов, светотеней: оно все порыв и стремление, оно все — дерзновение дерзновенного и смелого поэта, чьи поэтические устремления, не

признавая никаких законов поэзии, создают подчас рифмы звонкие и чистые, как звук серебряного колокольчика, журчащие, как маленький ручеек, ласкающие, как тихий прибой волны на песчаный берег. Поэт весь в динамике, он воспевает быстрый полет аэроплана, моторы, ландо, автомобили, все чудеса города электрического XX века; его поэзия — поэзия пряной экзотики и бездушного урбанизма. <...>

Манера читать стихи у поэта своеобразная, несколько надуманная, несколько вычурная, но оригинальная и во всяком случае приемлемая. В чтении, вернее, пении своих стихов Северянин достигает совершенства: ясный полный звук, великолепно развитое дыхание. Некоторая небрежность в чтении искупается блестками рифм, чарующей стройностью стиха, чеканностью образа. Восторженная молодежь восторженно приветствовала поэта, прочитавшего в конце стихи к молодежи[128].

На втором поэзовечере 29 января 1917 Г. Шенгели читал доклад «Самураи духа». Тифлисская критика откликнулась на второй вечер столь же благожелательно, как и на первый:

Можно сказать, что Игорь Северянин создает обаятельные, полные силы и страсти, легенды из маленьких кусочков жизни, такой бледной, такой обыденной. И много этих дивных легенд было пропето поэтом на втором своем поэзовечере, оставившем не менее благоприятное впечатление, чем первый. Поэт был на этот раз щедрее, не так замкнут и холоден, и музыка слов его, таких неожиданных, таких гибких и стальных, вызывала бурю восторга. Большой успех имел другой поэт, Г. Шенгели, прочитавший поэтическую чудную сказку о старике-моряке и его маленьком домике. Это сказка — лучшее, что дал Г. Шенгели в своем «Гонге», сборнике стихов. Краткий сжатый доклад «Самураи духа», прочитанный на этот раз Г. Шенгели, был очень интересен. Самураи, каковое имя несут представители старого японского дворянства, поразившие мир своим героизмом во время русско-японской войны, по определению Г. Шенгели, есть люди, сочетающие в себе все стороны человеческой души, самураи духа — это символ слияния всех качаний жизненного маятника; таков Генрих Гейне, таков Пушкин, горячим поклонником коего является докладчик, Пушкин, сочетавший в себе и Шекспира, и Байрона, предвосхитивший идеи Верхарна и Верлена, Пушкин, один из тех поэтов, кто является равнодействующей между миросозерцанием и мироощущением. Третьим самураем Г. Шенгели считает принесшего «новое пушкинство»... Игоря Северянина[129].

На третьем поэзовечере 30 января 1917 Г. Шенгели читал доклад «Верхарн». Пожалуй, ораторские способности Шенгели затмили даже популярность Северянина. По крайней мере, в глазах репортеров главным действующим лицом тифлисских поэзовечеров стал именно докладчик:

Лучшее, что было на третьем и последнем поэзовечере Игоря Северянина, это стильный, яркий доклад Г. Шенгели о Верхарне, так трагиче-

ски, по железной воле рока, недавно погибшем. Ярко и цветисто говорил докладчик о совершенной форме стихов Верхарна, о его ослепительных образах, волнующих и манящих, о смелых антитезах — темах верхарновских стихов, о сочетании в душе Верхарна Испании и Фландрии, о гимнах его могучему, здоровому началу, которое поэт находил и в тучных желтеющих полях, и в хлебе, и в винограде, и в мускулистом крестьянине, и в рослой крестьянке, и в диких стадах быков, и во всем, во всем живущем, дышащем, пьющем воздух, вдыхающем аромат цветов и яркого солнца. Верхарн — поэт культуры, — и, <как> говорит Игорь Северянин, погиб от воспеваемой им великой силы — культуры, но докладчик не согласен с этим утверждением и считает причиной гибели Верхарна не культуру, сотворившую поезд, чьи могучие колеса искромсали тело поэта, а *запредельную волю*, некую *таинственную сущность*, умертвляющую и великого поэта, и последнего нищего духом, ибо и тот и другой «бренен». Эта запредельная воля, эта таинственная сущность <...> беспредельно и властно царит над бренным миром, мятущимся, ищущим смятенно и в отчаянии не находящим смысла и оправдания жизни, и в железных объятиях своих эта неведомая и таинственная воля душит все живое, все культурное и осмысленное. <...>

Глубокие мысли, яркие, фантастические слова, в кои облек молодой человек свой доклад, блестящие каскады блестяще построенных фраз, глубокое преклонение перед воспеваемым гением, редкая проникновенность в идеи делают честь докладчику, сумевшему на протяжении трех вечеров, в течение 2—3 часов, блеснуть своим запасом знания, глубиной чувства и искренностью тона. С удовольствием отмечаю блестящий успех у многочисленной аудитории. Тепло принимали и Балькис-Савскую и редкого гостя нашего, Игоря Северянина, чьи стихи долго еще будут напевно звучать[130].

Тифлисские поэзовечера дали гастролерам полный сбор. Диссонансом на фоне материального успеха и благожелательной прессы прозвучала критическая статья об отсутствии вкуса и культуры у Северянина[131], напечатанная, правда, уже после отъезда последнего из Тифлиса в Баку.

Поэзовечер **И.** Северянина в **Баку** состоялся 1 февраля 1917 в театре братьев Маиловых по стандартной программе с докладом **Г.** Шенгели «Поэт вселенчества».

Выступлению Игоря Северянина предпослан был краткий доклад г. Георгия Шенгели, характеризующий литературные течения, предшествовавшие поэзии г. Северянина, и основные мотивы его творчества. Отметив, что основной чертой символизма, понимаемого, однако, весьма различно, было стремление «за пределы предельного», по выражению Бальмонта, докладчик было коснулся творчества нескольких поэтов-символистов и указал на отвлеченность их поэзии от реальной жизни. Поэзия символистов явилась вместе с тем и выражением подчеркнутого индивидуализма, крайнее завершение которого представляет сологубовский солипсизм. Но одно стремление, хотя бы и к возвышенным целям, не может удовлетворить человека; нельзя же постоянно только собираться в дорогу, нужна и

сама эта дорога, нужно и конечное завершение ее. Отвлекая мечту поэта от реальной жизни, символизм бессилен был привести к такому завершению рожденного им порыва, и этим определилось его последующее оскудение. Реакцией на это конечное бесплодие и отвлеченность символизма и явилась поэзия «вселенчества», ярким представителем которой стал Игорь Северянин. В настоящее время получают все большее распространение теософские идеи и философия ведаизма. Основным положением древнеиндусской мудрости является внешне тавтологическое выражение — «все есть все». Формула эта имеет, однако, свой углубленный пантеистический смысл. Как на лакированной дощечке пять пальцев руки оставляют пять разобщенных следов, хотя и имеют одну основу, так и видимый нами мир есть разобщенное отражение единого в основе своей начала божественной воли. И вот — на смену одинокому, замкнутому индивидуализму выдвигается космическое сознание общности и связи всего сущего. Индивидуалистическая концепция миропонимания не противопоставляется больше соборности, как ее антитеза, и находит свое синтетическое примирение с нею в положении: я — индивид, но ты — брат мой, такой же, как и я. Это космическое сознание общности всего сущего и лежит в основе поэзии Игоря Северянина. Каждый момент непрерывного потока жизни представляет для поэта особую, лишь ему — этому моменту — присущую ценность, и поэт стремится изжить всю полноту его, изжить его «монументально». В этом смысле глубокое выражение поэта — «Монументальные моменты». Соответственно определившимся еще в символизме двум направлениям творческих переживаний — экзотике и урбанизму намечаются и основные мотивы «вселенчества», проникнутого солнечной влюбленностью в предметы реального мира. Вульгарная критика определила Игоря Северянина как поэта «ресторанных поэз», но глубина этих поэз не была замечена ею. Георгий Шенгели останавливается в дальнейшем на отдельных поэзах Игоря Северянина и метко, красиво их характеризует. В заключение своего доклада, скорее вступительного слова к последующему, лектор обращает внимание на современную ритмику стиха, опирающуюся на чередование второстепенных ударений и цезур. Школьный канон знает пять основных размеров; между тем только один пятистопный ямб дает 128 возможных вариантов в одной строке. Это богатство языка широко использовано Игорем Северяниным, и его стихи чрезвычайно богаты певучими ритмами. Дабы выявить эту многозвучную ритмику стиха, и в чтении своих поэз поэт придерживается своеобразной манеры, чуждой той, какая принята на сцене. Там стараются читать стихи так, как говорят, между тем в чтении их должна чувствоваться не разговорная речь, а именно стих.

Вот в общих чертах содержание доклада Георгия Шенгели, но этим далеко не передается его сущность. Дело в том, что своей речи г. Шенгели придал такую красочную, образную и — надо признать — красивую форму, что пытаться пересказать ее — довольно бесплодная задача — все равно что переводить прозой стихотворение. После краткого перерыва, последовавшего за речью г. Шенгели, г-жа Балькис-Савская и Игорь Северянин читали стихи последнего <И. Северянина. — *А.К.*>, а Г. Шенгели — свои [132].

Неудачно было выступление г-жи Балькис-Савской, читавшей несколько стихотворений Северянина. Чтица произносила стихотворения как граммофон, как какая-то неинтересная заведенная машина, без жизни, монотонно, тускло и, главное, не красиво, без яркости выражения и звука. <...>

Вечер закончился чтением своих стихов г. Северяниным. Манера читать стихи у поэта вычурна, деланная, но все это не лишает их оригинальности и своеобразной красоты [133].

Первые же иронические смешки сразу стихли. И чем больше читал поэт, тем искреннее и дружнее гремели аплодисменты, обратившись под конец чуть ли не в овацию. И долго еще по окончании вечера столпившаяся у рампы публика не хотела уходить; поэт выходил и снова читал, уходил и снова появлялся у рампы со своей спокойной сдержанностью [134].

Из Баку гастролеры поехали в **Армавир**, где выступили 4 февраля 1917 в театре «Марс» с той же самой программой. Армавирская критика более скептично отнеслась к Северянину, нежели бакинская. Один из критиков писал:

Вчера я видал сухощавого и будто уже немолодого человека, вышел он на эстраду небрежно — неуклюжей походкой, поднял кверху голову и нараспев начал читать свои стихи.

Как быстро иногда старится молодость! И как часто ее открытия и дерзновения остаются сзади через несколько всего лет.

Еще недавно вокруг Иг. Северянина кипели ожесточенные споры, его ругали все, кому не лень было ругаться.

Теперь ему аплодируют, требуют от него повторений.

И теперь он читает о Бельгии, немного вспоминая только о своих ананасах в шампанском.

Чичероне по вертограду северянинских цветов поэзии г. Георгий Шенгели неутомимо доказывал полчаса, что Иг. Северянина не надо бояться, что новые его слова апробированы академиками-профессорами, что он благонамеренный новатор, пойти за которым не представляет опасности.

Напрасны были эти слова: новаторство Иг. Северянина быстро перестало быть новаторством. Он мил, изящен, немного эксцентричен, — этот изысканный аматер новых слов и лексикона общеупотребительных франко-английских слов, которые вы все найдете в любом романе Марселя Прево [135] или г-жи Жан [136].

Г. Шенгели много говорил о новом кадансе [137] стихов Иг. Северянина. Нам продемонстрировали его для очевидности. Каданс обычного вальса и даже мелодия его.

Пикантно звучит это, когда идет речь о «грезерках», о лорнете, кларете, ландолете и т.д., но как утомителен и неинтересен этот вальс, когда под аккомпанемент его говорятся слова, претендующие на космичность, на художественное, творческое слияние предмета с миром. <...>

Прошел поэзовечер, еще звучит напев вальса, еще мерещится серое лицо поэта, кукольное личико декламаторши и оскаленные, как у задорного волчонка, зубы докладчика.

Еще слышится хихиканье публики, которая по существу умнее, чем это кажется по ее внешнему поведению.

Все поглощено аплодисментами и требованиями новых декламаций.

Игорь Северянин признан, ему аплодируют, его более не боятся[138].

На очереди стоял **Екатеринодар**, где Северянин, Шенгели и Балькис-Савская выступили 6 февраля 1917 (Зимний театр).

Сбор далеко не полный: сиротливо дремлют стулья первых рядов партера, грустят пустые ложи.

В фойе продают сборники поэз Северянина. Подойдет кто-нибудь, возьмет маленькую беленькую книжечку, заглянет в нее и поспешно положит. <...>

Публика ждет. Ждет долго, терпеливо.

Ждет, пока молодой «северянианец» Шенгели монотонно читает доклад-гимн о Северянине. И только шепот аккомпанирует молодому поэту. <...>

Шенгели сменяет Балькис-Савская. <...> Балькис-Савская не то читает, не то поет поэзы Северянина. Публика тихонько хихикает, другие вторят поэтессе похрапыванием.

На сцене — снова Шенгели. Он декламирует свои стихи. Декламирует красиво и стихи у него красивые: звучные, музыкальные <...>.

Наконец, перед зрителями предстает Он. Поэт вселенчества. Гений. Бог. Царь поэтов. — Так говорит о нем Шенгели.

Северянин полу-читает, полу-поет свои поэзы. <...> Гимназисточки и гимназистки, поддерживаемые одним из организаторов поэзовечера, аплодируют до потери сознания[139].

Иные критики были недовольны саморекламой и самовосхвалением Северянина[140]. Другие увидели в Северянине «настоящего Божьей милостью поэта»[141].

Вероятно, восторженный прием екатеринодарских гимназисток и предложение выступить еще раз послужили причиной того, что Северянин задержался в городе, устроив второй поэзовечер. В ожидании назначенного дня гастролеры съездили **в Новороссийск**. Там 10 февраля 1917 (Городской дом) состоялся поэзовечер с докладом Г. Шенгели «Поэт вселенчества»[142].

На следующий день 11 февраля 1917 они вернулись в **Екатеринодар** и дали второй поэзовечер (зал 1-й женской гимназии) с докладом Г. Шенгели о Верхарне[143]. Между тем уже рекламировался поэзовечер в Таганроге, и, не задерживаясь более, гастролеры проследовали туда. На вечере в **Таганроге** (Городской театр) 13 февраля 1917 Г. Шенгели читал доклад «Новое язычество в современной поэзии»[144]. В местной печати поэзовечер получил отрицательную оценку[145], хотя вряд ли чем-нибудь отличался от всех предыдущих.

14 февраля 1917 очередной поэзовечер состоялся уже в **Ростове-на-Дону** (Ростовский театр).

Георгий Шенгели много и долго говорил о рондолетах[146], мандаринах и ананасах, кивал неодобрительно по адресу критики несравненного Игоря Северянина и читал его стихи[147].

Георгий Шенгели — тень «великого» Игоря. <...> Если Игорь Северянин — «тот, кто получает пощечины» от критики и публики, то Георгий Шенгели — «господин», проводящий в толпу «великие» идеи, комментирующий поэзию «нашего современника», вскрывающий символы его ажурного и чисто звучного стиха.

«Тень» поэта, как всякая тень, безобразно преувеличивает размеры «хозяина».

— Поэт городской культуры.

— Провидец.

— Предтеча нового «пушкинства».

Так кривляется Игорева «тень», с детской небрежностью развенчивая наших символистов, и играет, как кубиками, громкими фразами о «космическом сознании», о «монументальных моментах». <...>

Если Георгий Шенгели — тень Игоря Северянина, то г-жа Балькис-Савская — кривое зеркало Игоря Северянина. Дешевая граммофонная пластинка, которую неудачно «напел» Игорь Северянин. Как попугай, твердит г-жа Балькис-Савская заученные «на одной ноте» поэзы Игоря Северянина, разные «ананасы в шампанском», приводя в неописуемый восторг публику.

Весело и искренне, от всего сердца публика потешалась над несчастной жертвой этого «поэзовечера».

Мой весьма положительный сосед справа, впервые попавший на «поэзовечер», был в каком-то трансе.

— Этакая бездарность!

С довольным видом потирал бороду, громко хохотал и из всех сил аплодировал «поэзосолистке».

— Такое чтение не каждый день слышишь.

Публика потешалась:

— Браво!

И упоенная двусмысленными аплодисментами «поэзосолистка» продолжала заученно щебетать разные «вирелэ»[148] и «изыски».

Игорь Северянин — на амплуа «несравненной» — приберег себя к концу вечера. <...> И с обычной своей наивностью, которая некогда чаровала нас, стал читать прелестное:

— Погиб бирюзовый Лувен[149]...

Снисходительным кивком головы отвечал на приветствия — и снова читал. Одна «поэза» следовала за другой.

Публика неистовствовала. Собственно, неистовствовала молодежь. «Несравненной» от поэзии кричали:

— «Шампанское в лилию»[150]...

— «Молодежь»[151]...

— «Русскую»[152]...

<...> Игорь Северянин ожидал, когда наступит тишина, и бросал в толпу:

— «Обожаю тебя, молодежь»[153]. <...>[154]

Другой критик заметил, что Северянин «два года назад был ярче и интереснее. Теперь — исполняющий поэзоконцертную повинность»[155].

После Ростова-на-Дону Г. Шенгели, И. Северянин и Балькис-Савская прибыли в **Харьков**, где было устроено три поэзовечера.

На первом поэзовечере 17 февраля 1917 в Театре Коммерческого клуба Г. Шенгели читал доклад «Поэт вселенчества».

Свой доклад г. Шенгели начал развенчанием символизма в русской литературе, признав полную его исчерпанность и в то же время невыполненность намеченных представителями символизма задач и целей. В подтверждение своего взгляда г. Шенгели приводил цитаты из произведений символистов.

Вторая часть доклада была посвящена новому намечавшемуся в современной литературе течению, в котором г. Шенгели видит залог будущего «пушкинства». Представителем этого нарождающегося течения г. Шенгели привел Волошина и др., причем очень выразительно прочел одно из лучших стихотворений г. Волошина. По окончании доклада выступала поэзосолистка Балькис-Савская. Чтение поэз И. Северянина в ее передаче большого впечатления не производило[156].

Далее прочел несколько своих стихотворений из сборника «Гонг» Шенгели — выбор и исполнение были удачны. И, наконец, наступил центральный момент и появился сам Игорь Северянин, встреченный бурными аплодисментами.

Манера чтения у поэта та же, но голос его звучит как-то полнее и уверенней; больше выразительности в чтении, больше оттенков. Строже самый выбор стихотворений.

Публики было много, и она неоднократно вызывала всех исполнителей, но, конечно, особенно упорно она не отпускала со сцены самого Северянина. Поэту были поднесены цветы[157].

На следующий день 18 февраля 1917 в том же помещении состоялся второй поэзовечер, на котором Г. Шенгели читал доклад «Верхарн».

Поэт Георгий Шенгели прочел небольшой доклад о трагически погибшем в ноябре прошлого года бельгийском поэте Эмиле Верхарне, дав яркий, но беглый очерк творчества гениального фламандца. Поэзосолистка Балькис-Савская прочла несколько поэз Игоря Северянина. Г. Шенгели с большим успехом прочел свои стихотворения. Наибольший успех выпал, конечно, на долю Игоря Северянина, прочитавшего ряд знакомых и любимых публикой поэз. Многочисленные поклонники и особенно поклонницы долго не хотели отпускать своего любимца[158].

Третий поэзовечер Игоря Северянина в Харькове состоялся 28 февраля 1917 (зал Общественной библиотеки) по новой программе. Г. Шенгели читал доклад «Самурай духа». Согласно афише, Балькис-Савская не выступала. Зато в поэзовечере участвовал со своими поэзами харьковский поэт А.П. Прокопенко[159]. Отчета об этом выступлении в газетах не появилось, да и вообще репортерам стало не до отзывов о поэтических вечерах, поскольку все внимание приковала к себе свершившаяся в Петрограде революция.

4 марта 1917 поэзовечер с участием И. Северянина, Г. Шенгели и Балькис-Савской состоялся в **Курске** (Общественный клуб). Шенгели читал доклад «Поэт вселенчества»[160].

По-видимому, из Курска гастролеры на несколько дней вернулись в Москву[161]. Назначенный в Елизаветграде на 26 февраля 1917 поэзовечер был отложен и перенесен на 7 или 8 марта 1917[162]. Однако, судя по всему, так и не состоялся.

Завершилось турне двумя поэзовечерами в **Киеве** (зал Купеческого собрания), прошедшими 9 и 11 марта 1917. На первом вечере Г. Шенгели читал доклад «Поэт вселенчества», на втором — «Верхарн»[163].

Третье гастрольное турне, по сравнению с двумя предыдущими, оказалось наиболее насыщенным выступлениями. Это же турне оказалось для Северянина последним в России. Из его последующих выступлений в провинциальных российских городах удалось найти лишь одно: поэзовечер в **Ярославле** (зал Екатерининской женской гимназии) 25 (12) февраля 1918 года[164]. Но, строго говоря, с уверенностью об этом вечере можно сказать лишь то, что он был объявлен. Никакой информации о том, состоялся ли он, обнаружить не удалось.

Характеризуя гастроли Северянина в целом, безусловно, можно назвать их триумфальными. Никакой другой поэт-футурист не пользовался в эти годы сколько-нибудь сравнимой популярностью. А сравнивать есть с чем. Тогда же активно гастролировали В. Каменский и В. Гольцшмидт, выступал также Г. Золотухин. Как и у Северянина, у них были импресарио[165], и заботы по организации выступлений уже не лежали на плечах самих гастролеров.

Выступления В. Каменского и Г. Золотухина

После выхода из печати в феврале 1916 года сборника кубофутуристов «Четыре птицы», Г. Золотухин уехал из Москвы в **Ялту**. Туда же из Перми приехали В. Каменский и В. Гольцшмидт.

2 марта 1916 на вечере в Художественно-артистическом кружке выступил В. Каменский[166].

> Выступил на эстраде некий молодой человек, с каким-то значком в петлице, рекомендовавший себя как поэта из кучки «Московских Мастеров» <...>. Он начал с того, что довольно складно с внешней стороны говорил о задачах представляемой им кучки, которая разослала своих адеп-

тов для пропаганды по всей матушке России, повторял избитые бредни, что «искусство непременно должно быть национальным», что мы должны учить Запад, а не учиться тому, что сделал последний. Если не прямо, то косвенно отрицал поэзию Пушкина, Лермонтова и прекрасные формы нашего прекрасного языка, выработанные, начиная с Пушкина, нашими величайшими художниками <...>.

Все это, видите ли, должно идти насмарку и человечеству подобает следовать по пятам «гениального» Валерия Брюсова и подобных ему самонадеянных и сомнительных, кувыркающихся бездарностей. <...>

Но вот начались стихи.

Поэт начал с того, что как-то не то окрысился, не то принял вдохновенный вид; глаза устремились в потолок, и он начал не своим голосом произносить какие-то непонятные слова, не имевшие положительно даже намека на здравый смысл. Публика разразилась неудержимым смехом.

Но одно стихотворение кончилось, началось другое, затем третье.

Публика развеселилась, хохотала от всей души и вместе аплодировала. И больше всего со смехом аплодировала молодежь лучшей, изящнейшей половины человеческого рода. <...>

Находя, что с меня достаточно, в 11 часов я покинул кружок, но говорят, что без меня кувыркание продолжалось и что когда поэта спрашивали, где же смысл в его стихах, то он утверждал, что смысла совсем не нужно, что нужны одни только звуки. <...>

Поэт в предварительном докладе, до чтения стихов, восставал, между прочим, против названия своей кучки «футуристами», от слова future — будущее.

— Нас правильнее было называть, — говорил он, — «презантистами», от слова present — настоящее [167].

Следует уточнить, что Каменский все же никогда не отказывался от звания футуриста и, более того, в своих докладах всячески подчеркивал принадлежность к этому движению. Наряду с этим он проводил мысль, что футуризм — это искусство *сегодняшнего* дня, уже наступившее будущее. В этом смысле футуристы, по Каменскому, превращались в презантистов.

Критиками отмечался большой успех вечера, а также любопытная деталь: Каменский не читал, а напевал отрывки из своих произведений [168].

Следующий вечер футуристов в Ялте состоялся 13 марта 1916 (зал Общественного собрания). В. Каменский читал лекцию «Искусство сегодня. — Вот что такое футуризм. (Поэзия. Музыка. Живопись)». Программа лекции включала следующие тезисы: «Сегодня аэропланы, автомобили, экспрессы, океанские корабли — города, достигнув вершины технических завоеваний, быстроходностью сокращая Земной шар, дают новое мироощущение, рождая Красоту Времени. Отсюда конкретность творчества и отсюда утроенная сила размаха творческой воли. Сегодня Красота, как таковая, расцветными радугами перекинулась от сердца к сердцу для Живого Искусства — Искусства жизни. Сегодня — Аэровек — Пульс трепета времени бьется во славу Современности, в мгновениях

которой слышится поступь достижений человеческого Духа. Сегодня Искусство, возвеличенное самоценностью, стремится к форме — к этой единственной истине смысла искусства во имя высшего напряжения мастерства. Сегодня форма — вершина художественного произведения. Сегодня — поэзия — музыка — живопись в своих вольнотворческих полетах открыли неисчерпаемо-чудесные источники звучальных радостей искусства. Поэты: В. Хлебников, Давид Бурлюк, В. Маяковский, Василий Каменский, Г. Золотухин, А. Крученых, Сам. Вермель. Музыканты: Скрябин, В. Ребиков, Артур Лурье, Рославец, Прокофьев. Художники: Аристарх Лентулов, Владимир и Давид Бурлюки, Павел Филонов, В. Татлин, Н. Кульбин, Н. Гончарова»[169].

Лекция привлекла много публики. За исключением двух первых рядов, зал был полон.

Среди слушателей заметно было оживление. Многие ожидали проявления эксцентричностей, вроде тех, какими сопровождались первые выступления футуристов в Москве.

На деле все оказалось проще. Лектор отрекомендовался членом аэроклуба и авиатором и приглашал публику к корректному ознакомлению с новым течением в искусстве. Вообще вся лекция была прочитана в деловом тоне и вполне ясна по содержанию. Лектор, видимо, старался убедить слушателей.

Искусство сегодняшнего дня, когда пульс жизни бьется особенно интенсивно, когда культура дошла до аэропланов, автомобилей, кораблей, похожих на города, беспроволочных телеграфа и телефона, — искусство должно быть иным, чем оно было ранее. Оно должно вылиться в новые формы.

Такова мысль первой части лекции.

Каковы же эти формы?

На это лектор отвечает, что все роды искусства должны вылиться в форму крайней индивидуализации. Поэтому поэт, художник, композитор должны быть безгранично свободны вообще от форм. Не надо требовать и смысла от искусства, так как оно является не средством, а самоцелью. Весь смысл искусства «в звучальных радостях».

Звуки в поэзии, по мнению лектора, все. Ради звучности или, по его терминологии, «звучальности», поэту можно игнорировать и содержание, и логику, и смысл.

Для примера были приведены образцы смелого оперирования со словами «осмеянный» и «окаянный»[170].

В. Каменский упомянул о насмешках, которыми сопровождалось появление футуризма, и подчеркнул, что теперь футуризм начинают признавать законным течением в искусстве. Он указал на пример художника Репина, примирившегося с футуризмом[171].

Перейдя к представителям футуризма, лектор причислил к ним композиторов Скрябина и Ребикова. Особенно много он говорил о последнем[172], стараясь дать понять слушателям, почему Ребиков близок по духу футуристам.

Затем В. Каменский сделал своеобразные, не лишенные рекламы и пестрящие словами «гениальный», «бесподобный» и т.п. характеристики творчества некоторых футуристов. При этом им были прочитаны, частью пропеты образцы футуристических произведений. Некоторые строфы этих «поэз» сопровождались громким хохотом публики.

Безудержный смех, например, вызвали строки стихотворения, автор которого высказывает желание «питаться... молодым девичьим мясом»[173], сравнение облака (в другом стихотворении) с девичьей кожей. Фурор произвело стихотворение самого лектора, в котором воспевалось «Танго с коровами» и вызванная этим танцем «ревнивость быков»[174].

Но надо отдать справедливость как лектору В. Каменскому, так и другому поэту-футуристу Георгию Золотухину, среди прочитанных ими произведений были некоторые вещицы со смыслом, дающие притом настроение[175].

<...> Дикция и голос у г. Каменского прекрасны, этого нельзя не отметить. <...> Было живое слово во всей лекции — это призыв ко взрослым вернуться к детству, к непосредственности, к радости жизни. Это было просто, искренно и вызвало аплодисменты. Но вообще публика разочарована, — ждали «скандальчика», а была сказка. <...> Много и «густо» хвалил г. Каменский своих собратьев-футуристов. <...> В заключение выступил «гениальный, вдохновенный» (слова г. Каменского) г. Золотухин и прочел бойко с мимикой хорошего актера, два туманных, но не скучных стихотворения.

Публика уходила, смущенная до глубины души[176].

По той же самой программе, правда без участия Г. Золотухина, вечер был повторен 26 марта 1916 в **Алупке** (театр быв. Общественного собрания)[177].

Между тем **в Ялте** 20 марта 1916 в зале Общественного собрания был устроен вечер-лекция Г. Золотухина «Моя поэзия». Тезисы лекции гласили: «1. Вечная эволюция форм чистого искусства. 2. Виртуозное творчество. 3. Примеры буквенного рифмования. 4. Законы литерации. 5. Значение частичного ритма стиха. 6. Несколько слов о поставленных моею поэзией новых задачах мощного развития чисто музыкальных перспектив. 7. Иллюстрация и объяснение важности частичного уничтожения какофонирующих предлогов. 8. Мистическое тяготение русских поэтов к земле. 9. Головоломно-утомительная культура Большого Города. 10. Молитва утешения заключена в маске примитива. 11. «Поэмия о соловье» — Василия Каменского, прочтет автор»[178].

Если на предыдущем вечере вторую роль исполнял Золотухин, то на персональном вечере Золотухина вторая роль была отведена Каменскому. Однако имя Золотухина ничего не говорило публике; на лекцию пришло не более двух десятков слушателей.

Зал был почти пуст. Как и на первом вечере футуристов, выступление гг. Золотухина и Каменского со своими произведениями сопровождалось веселым настроением зала. Чтение «Поэмии о соловье» покрывалось гром-

ким хохотом присутствующих. Вся лекция с чтением стихотворений длилась не более часа[179].

Подобное равнодушие публики к вечеру Золотухина некоторые репортеры скоропалительно расценили как «конец увлечения футуристами», отмечая, что лекция «не вызвала ничего, кроме огорчения о напрасно потерянном времени»[180]. В. Каменский, без сомнения, сделал для себя выводы из этой истории: вместе с Золотухиным он больше совместных вечеров не устраивал.

Временный альянс Г. Золотухина с кубофутуристами, ознаменованный изданием книги В. Каменского «Стенька Разин» (М., 1915) и сборника «Четыре птицы» (М., 1916), фактически распался. Но для Золотухина он не прошел бесследно. Вовлеченный в орбиту футуризма, Золотухин нашел в ней собственный курс. В контексте проповедовавшихся Каменским «звучальных радостей искусства», ради звучности стиха («развитие чисто музыкальных перспектив»), он пренебрегал смыслом, отказывался от «какофонирующих предлогов» и разрабатывал внутристиховые созвучия, распространяя их на весь стих, вплоть до панторифмы[181].

Несмотря на неуспех вечера «Моя поэзия», Г. Золотухин продолжал выступать на «средах» ялтинского художественно-артистического кружка. Так, его выступлением завершился вечер кружка 23 марта 1916:

> В заключение выступал поэт-футурист г. Золотухин. По просьбе публики он прочел несколько стихотворений, с которыми футуристы не решались выступить публично[182].

В очередную «среду» 30 марта 1916 на вечере в кружке среди других выступала жена Г. Золотухина, актриса Е.М. Ястржембская.

> Самый большой успех выпал на долю г-жи Ястржембской. С большим чувством были ею пропеты несколько итальянских романсов, но особенно удачно была исполнена песенка В. Каменского «Колыбайка», переложенная на музыку Евреиновым. Выступали и «футуристы», г. Золотухин исполнил несколько номеров на балалайке. Затем он и В. Каменский читали свои стихи[183].

Г. Золотухин учел успех своей жены у ялтинской публики и отвел ей главную роль на вечерах. 17 апреля 1916 в Ялте (зал Общественного собрания) был устроен «Концерт польской оперной певицы Евгении Ястржембской (русско-польско-французско-итальянский репертуар) при участии Сусанны Митрофановны Сабуровой, исполнительницы цыганских романсов, и поэта Георгия Золотухина (Декламация. Балалайка)»[184]. При этом Золотухин исполнял также роль конферансье. Вечер получил похвальную оценку в прессе:

> Е. Ястржембская имела большой и вполне заслуженный успех. У артистки красивый хорошо обработанный голос. И в передаче разнообразного репертуара было много яркой экспрессии.

Поэт Г. Золотухин мастерски декламировал свои произведения и доставил большое удовольствие своей оригинальной, задушевной игрой на балалайке[185].

19 апреля 1916 в том же зале был организован ужин-гала с концертом, на котором среди других участников снова выступали Е. Ястржембская и Г. Золотухин[186]. Еще одно выступление состоялось 27 апреля 1916 на 63-й «среде» художественно-артистического кружка: «Е.М. Ястржембская спела с сильным подъемом "Буттерфляй" <так в тексте> из Пуччини», а «поэт Золотухин читал свои стихи»[187].

После этого вечера наступил трехмесячный перерыв, в течение которого стихи, афоризмы и фельетоны Г. Золотухина печатались на страницах ялтинской газеты «Вестник юга»[188]. В то же время Золотухин дал своему поэтическому направлению название «эхизм» и 7 августа 1916 в зале ялтинского Общественного собрания устроил вечер-лекцию. Афиша гласила:

Вечер-лекция поэта-футуриста
ГЕОРГИЯ ЗОЛОТУХИНА

1. ЭХИЗМ (форма стиха, построенная по закону рельефной отдачи звуковых волн).

2. Доклад о новейшем открытии «МОЗГ АЗБУКИ» поэта-математика Велемира <sic!> Хлебникова.

3. Ритмо-декламация «Качели», «Пляска». Сл<ова> Л. Столицы, муз. В.И. Ребикова, исп. Е. Ястржембская и Г. Золотухин.

Начало в 8 $^1/_2$ часов вечера.

Ответственный распорядитель Г. Золотухин[189].

Отчета о вечере ялтинские газеты не поместили. Однако, судя по названиям докладов, понятно, что в первом из них Г. Золотухин рассказывал о своей поэзии, а во втором — об исследованиях Хлебникова пространственных образов согласных звуков[190].

Это выступление оказалось последним. В начале сентября 1916 было объявлено, что Золотухин призван в армию и покидает Ялту[191].

Турне В. Каменского и В. Гольцшмидта (1916)[192]

Вечера В. Каменского и В. Гольцшмидта начались параллельно с выступлениями Г. Золотухина. Первый вечер «Вот как надо жить в Крыму» состоялся **в Ялте** 11 апреля 1916 (зал Общественного собрания)[193]. В. Каменский читал доклад «Творческие радости жизни», В. Гольцшмидт — «Солнечные радости тела».

В. Каменский в весьма ярких и «звенящих» красках обрисовал в своем скорее медицинском, чем художественном докладе «звучальные» радости очаровательной крымской природы, призывал гостей Крыма превра-

титься в такие же «бэби», каким стал сам 32-летний поэт, и очень талантливо «живописал» достопримечательности Ялты, ее «благоустроенный» пляж, бирюзовое море, целебный климат, за что, конечно, получит миллион благодарностей от представителей нашего муниципалитета, давно уже ищущих способа широкого рекламирования Ялты как курорта[194]. <...> Поэт Каменский не упустил, разумеется, случая мимоходом погладить по головке и себя, и свой талант, и свои какофонические стихи, каковые им были продемонстрированы тут же при помощи примитивных звуковых «инструментов». Товарищ Вас. Каменского «по детской» «футурист жизни» Володя Гольцшмидт старательно поддерживал ансамбль, говоря о «солнечных радостях жизни» и презабавно коверкая язык Пушкина. Лекция футуристов привлекла избранную и отборную публику и дала весьма приличный сбор[195].

Подробности лекции В. Гольцшмидта сообщались в других отчетах:

Дитя 30 лет горделиво хвасталось тем, что зимой и летом ходит без шапки, но зато имеет такие волосы, что и клещами их не вырвешь. Для доказательства той истины, что здоровая психика может быть только в здоровом теле, один из футуристов <В. Гольцшмидт> не нашел ничего лучше, как расколоть о собственный лоб две крепкие деревянные доски[196].

Оба лектора приглашали слушателей стать как можно ближе к природе и отрешиться от условностей городской жизни. В заключение В. Каменским было исполнено несколько футуристических произведений[197].

Следующее выступление «Вот как надо жить в Крыму» с той же программой состоялось **в Алупке** 30 апреля 1916 (театр быв. Общественного собрания)[198]

Несомненно талантливый поэт, автор нежного и вдохновенного романа «Стенька Разин» — В. Каменский пел свои поэзы, играл на свирели, свистал соловьем, бранил публику, — а публика вела себя крайне неприлично: слушатели громко подавали реплики, еще громче смеялись, входили и выходили шумно и непринужденно, точно у себя дома, и — от нечего делать — аплодировали лектору. <...>

Лекция «футуриста жизни» Влад. Гольцшмидта мало касалась литературы, а больше гигиены — вплоть до средства против выпадения волос. Увлекающийся лектор пробовал даже ломать доски о собственную голову. Но было и здесь много искренней веры в свои слова, в их пользу и значение. <...>

Публики было много. Лекторы получили цветочные подношения[199].

Из Алупки поехали в **Новый Симеиз**, где 3 мая 1916 (театр «Диво») снова был устроен лекция-вечер «Вот как надо жить в Крыму»[200]. Отчета об этом выступлении в прессе не появилось, но, судя по всему, никаких существенных отличий от аналогичных вечеров в Алупке и Ялте не было.

Уже был назначен очередной вечер футуристов в Ялте (8 мая 1916)[201], но произошла история, переменившая их планы. Много лет спустя В. Каменский утверждал, будто прекращение выступлений в Крыму было связано с тем, что его вызвали в полицию, показали свежий номер «Нового времени», где было напечатано, что автору «Стеньки Разина» не место рядом с Ливадией (царским дворцом), и предложили покинуть Крым[202]. Однако газетные материалы свидетельствуют о совершенно других причинах отмены вечера в Ялте (8 мая) и отъезда Каменского и Гольцшмидта. Согласно газетной версии, дело было вовсе не в Каменском.

> 5 мая к приставу Симеиза поступило заявление от артистки театра Незлобина Т.Н. Либекинд, что 4 мая в компании с 4-мя лицами она поехала кататься в имение Филибера при дер. Лимены. В этой компании были читавшие в Симеизе лекцию футуристы Владимир Гольцшмидт и Василий Каменский. <Пропуск в газетном тексте.> В это время она обнаружила исчезновение бриллиантовой броши, стоящей 6000 руб. Гольцшмидт и Каменский после происшедшего выехали в Ялту. <Пропуск в газетном тексте.> На месте же происшествия найден коралловый браслет г-жи Либекинд и ленточка, на которой висел медальон. Дело передано судебному следователю В.С. Исаевичу, по распоряжению которого у В. Гольцшмидта до окончания следствия отобран паспорт[203].

Согласно другой заметке, артистка «заявила полиции, что Гольцшмидт похитил бриллиантовую брошь, стоимостью в 6000 руб.»[204]. У Гольцшмидта был произведен обыск, видимо не давший никаких результатов. По имеющейся газетной информации, нет оснований утверждать, что Гольцшмидт действительно похитил эту брошь. Однако поднявшийся скандал привел к запрету лекции и вынужденному отъезду Каменского и Гольцшмидта в **Пермь**.

Вечер «Вот как надо жить в Перми на Каме» состоялся 11 июня 1916 (зал Пермского Общественного собрания). Футурист-песнебоец В. Каменский читал лекцию «Творческие радости жизни», футурист-жизнебоец В. Гольцшмидт — «Солнечные радости тела». В конце лекции Гольцшмидт демонстрировал «опыт с концентрацией физической силы», разбивая доски о свою голову. В. Каменский исполнял «свои стихи-песни с музыкальными инструментами: свисток соловья и свирель пастуха»[205]. По воспоминаниям В. Каменского, лекция прошла успешно; в зале присутствовала главным образом молодежь[206].

Через день, 13 июня 1916, В. Каменский из Перми уехал на Кавказ. Отъезд, точнее отплытие на пароходе, сопровождалось «футуристическими» проводами: В. Гольцшмидт отчалил на пароходе вместе с Каменским, а на середине Камы, попрощавшись с ним до встречи на Кавказе, в костюме бросился вниз головой с парохода и вплавь добрался до берега[207], успев по пути помахать платочком.

В. Каменский остановился в Кисловодске. Скоро туда же приехал Гольцшмидт, и снова начались гастроли.

4 июля 1916 в **Пятигорске** (Казенный театр) состоялся вечер-лекция «Вот как надо жить на Кавказе на водах»[208]. Подробная программа лекций В. Каменского и В. Гольцшмидта была опубликована накануне вечера:

> Поэт-футурист Василий Каменский прочтет доклад «Творческие радости жизни».
>
> Жители Кавказа! Будьте взрослыми детьми, возьмитесь за руки — идите в горы.
>
> Слушайте музыку прибойных волн солнечной вечности. Слушайте перезвучально-разливное пение птиц вокруг, слушайте сердце свое в созерцании — поймите песню жизни своей творчески вольно.
>
> Радуйтесь. Смейтесь. Любите.
>
> Горите яркими огнями возможностей. Ищите в себе новых откровений.
>
> Бегайте весело. Пойте песни, читайте стихи. Произносите тосты, поднимайте полный бокал фантастического вина за звонкое счастье — красиво жить.
>
> Трава и камушки, птицы, небо и все люди вокруг — да будут верными друзьями вашими.
>
> Здесь в солнцеисточнике черпайте силы свои для творимой легенды дней. Здесь в бирюзовом воздухе гор, полей и лесов купайте души свои, чеканьте хрустальность восприятия красоты Кавказа.
>
> Главное — удивляйтесь больше, удивляйтесь всему на свете, существующему чудесно, славьте вольнотворческие размахи, торжествуйте, опьяненные яркоцветностью. Ждите от удивлений возрождения Духа. Вставая утром рано, идите в жизнь, как на желанный праздник. Поймите: вы жители Кавказа и это ваше дело ответить на разлитую красоту вокруг — красотой своей поющей души.
>
> Чаще всходите на вершины гор, чтобы оттуда с лазурной высоты взглянуть на мир глазами мудреца, постигшего все величие и всю простоту жизни для жизни. В запахе цветов, в полете птиц, в солнцецветении, в пышном пространстве, в вольных дорогах и в каждом из жителей Кавказа — ищите отражение своих желаний встретить истинный смысл устремления — вот как солнечно надо жить на Кавказе на водах.
>
> Футурист жизни Владимир Гольцшмидт прочтет доклад: «Солнечные радости тела».
>
> Кавказскому солнцу, как жизнеисточнику, отдайте тело свое.
>
> Будьте великими чистыми детьми в своей простоте.
>
> Бросьте городские костюмы, забудьте условную суету вещей, учитесь жить у природы.
>
> Верьте радостно и в весеннее чудо возрождения: пусть благоухающие расцветы вольют в ваши дни расцветную жажду стать новыми, бодрыми, яркими, мудрыми, вольными. Умейте найти свой животный инстинкт, который укажет вам путь для здоровья. Жизненное дыхание. Искусство отдыха. Аэросолярия. Занимайтесь естественной гимнастикой по своей

инстинктивной системе. Сочетайте ритмически стройность движений тела с красотой вокруг.

Питайтесь разумно.

Живите радостно, полнозвучно, красиво, да будет жизнь ваша вечным благословением в грядущие дни.

В конце лекции Владимир Гольцшмидт покажет опыт с концентрацией физической силы; он разобьет о свою голову несколько досок.

Василий Каменский исполнит свои стихи-песни с музыкальными инструментами: свисток соловья и свирель пастуха[209].

Эта программа дает более полное представление о содержании вечера, чем два невразумительных отчета, появившихся в прессе[210]. Один из репортеров недоумевал: «Что за вериги носит на себе Гольцшмидт?». Из деталей одежды отмечались «оловянная цепочка, что по-змеиному обвивает шею», а также парчовый золотистый воротник у Каменского[211].

7 июля 1916 вечер был повторен в **Железноводске** (Казенный театр)[212].

12 июля — в **Ессентуках** (Казенный театр)[213].

13 июля — в **Кисловодске** (театр Курзал)[214].

17 июля — во **Владикавказе** (Городской театр)[215].

На последнем вечере вместе с Каменским и Гольцшмидтом выступала некая поэтесса графиня Н.М. Гурно Роттермунд.

<...> Вечер футуристов можно разделить на две части, на доклады В. Каменского и В. Гольцшмидта и на чтение стихов того же «рыжего поэта», как именует себя г. Каменский, и поэтессы Гурно Роттермунд. <...>

Каменский зовет к созерцанию жизни, зовет в горы, зовет «отчаянно высоко», но эти стимулы, менее всего побуждающие к строительству жизни, это и есть как раз то, что Горький называет «уходом от жизни» <...>. О г. Гольцшмидте говорить не будем, ибо его теория — это бесконечный ряд «палок о двух концах». Во второй части вечера г. Каменский знакомил нас с образцами своих стихов-песен <...>[216].

После выступления во Владикавказе Каменский и Гольцшмидт изменили программу своих вечеров.

3 августа 1916 на вечере в **Железноводске** (Казенный театр) Каменский читал лекцию «Искусство сегодня — вот что такое футуризм (Поэзия — Музыка — Живопись — Театр)», ранее уже прочитанную им в Ялте. Лекция Гольцшмидта получила название «Футуристы жизни»[217]. После лекций Каменский исполнял «свои песни-стихи с музыкальными инструментами».

По этой же программе 5 августа прошел вечер в **Кисловодске** (театр Курзал Общества владикавказских железных дорог)[218]. Очевидец описывал:

<...> Оригинальное убранство сцены — японские фонарики, игрушечные воздушные шарики, яркие красные платки с кустодиевскими цветами, необычная кафедра — создают специфическую атмосферу.

На этом фоне выступают лекторы, приковывая внимание публики более, к сожалению, своим облачением, чем содержанием своих произведений. <...>

Досадно было глядеть на нашу публику во время лекции. Кто зевал, кто хихикал, чуть не ржал. Неуместные замечания, восклицания. И лишь к концу лекции, когда Каменский цитировал стихотворения некоторых жрецов футуризма (Маяковского, Бурлюка, Хлебникова и др.) и «Гаремную» песнь из своего произведения «Стенька Разин», публика аплодировала.

В. Гольцшмидту поднесена была большая корзина цветов[219].

Последнее выступление «на водах» состоялось 29 августа 1916 в **Пятигорске** (Казенный театр) по аналогичной программе[220].

В своих поздних мемуарах В. Каменский рассказывает анекдотичный случай, когда некий офицер будто бы пытался неудачно повторить трюк Гольцшмидта с разбиванием досок о собственную голову. Согласно Каменскому, после «неудачной офицерской пробы, предвидя скандал, мы предпочли ретироваться»[221]. Думается, однако, это лишь поздняя искусственная мотивировка. В реальности все происходило прозаичнее. Если в Крыму они выступали по контракту с городской думой, на кавказских минеральных водах организатором их выступлений был В.И. Снарский (драматург, театральный режиссер, антрепренер), то причиной отъезда в Тифлис стало подписание нового гастрольного контракта[222].

Первое выступление по этому контракту состоялось 8 сентября 1916 в **Тифлисе** (театр Артистического общества)[223] и анонсировалось как вечер-лекция московских футуристов «Вот как надо жить в Тифлисе (о бодрости до конца)». В. Каменский читал доклад «Творческие радости жизни», В. Гольцшмидт — «Солнечные радости тела». Сообщалось также, что Каменский исполнит свои стихи-песни с музыкальными инструментами (свисток соловья и свирель пастуха), а Гольцшмидт в конце лекции продемонстрирует «опыт с концентрацией физической силы: он разобьет о свою голову несколько досок»[224].

Зал был переполнен. Каменский пригласил на вечер журналистов, но редакционные места оказались тоже проданными, и журналистам пришлось жаться у дверей.

<...> И Василий Каменский, и Владимир Гольцшмидт оказались довольно милыми и мирными людьми, далекими по существу от футуристического балагана, которого нам стараются прививать в последние годы и который в условиях русской действительности приобрел малопривлекательные черты. Каменский читал о необходимости красоты и бодрости в жизни, о необходимости более тесного слияния с природой, где человеку дано вовсе не быть только «булыжником на человеческой мостовой», рабом вещей, «медленно умирающим в рассрочку». Г-н Гольцшмидт читал о необходимости более здоровой и гигиенической жизни, призывал дать телу больше свободы и простоты и не заковывать его в «воротниках испанской инквизиции». Призывал в интересах здоровья ходить без шапки, дать костюму легкотканную и свободную оболочку, жить просто и быть ближе к природе.

Призыв лекторов является по существу протестом против условий городской жизни, давящих все живое. Против этого едва ли что можно возразить, и подобный призыв можно только приветствовать.

Но при чем тут футуризм?

К красоте, природе, к бодрости зовут нас не со вчерашнего дня, и в этом призыве нет ничего нового. Об этом писали и Джон Роскин, и Лев Толстой, и Гете, и Пушкин. Непонятным поэтому представляется, почему эти истины Каменский и Гольцшмидт выдают за откровения футуристов, этих «сверхновых людей», как аттестует их Каменский. Прав он, когда говорит, что кричать о тирании вещей надо как можно чаще, ибо человечество задыхается в этом недостойном рабстве. Правы лекторы и в том, что в хождении человека с непокрытой головой и в легкой одежде нет ничего предосудительного, ничего балаганного и что такой пример, несомненно, достоин подражания.

Стихи Василия Каменского мне лично очень понравились (исключая отдельные выражения). В них есть взлет, несомненная музыкальная сила и экспрессия. Василий Каменский не только чуткий, тонко чувствующий поэт, но он и, несомненно, оригинален. У него свой стиль, свой ритм и подлинная вдохновенность. Он талантлив и в семье русских поэтов-футуристов производит наиболее выгодное, по культурности, впечатление [225].

Следующие два вечера состоялись в **Баку** 13 и 14 сентября 1916 (театр братьев Маиловых). Первый вечер «Вот как надо жить в Баку (о бодрости до конца)» включал доклады В. Каменского «Творческие радости жизни» и В. Гольцшмидта «Солнечные радости тела» с последующим чтением стихов и разбиванием досок о голову [226]. На втором вечере «Вот что такое футуризм» Каменский читал доклад «Искусство — сегодня (Поэзия — музыка — живопись — театр)», а Гольцшмидт — «Футуристы жизни» [227]. Отчетов об этих выступлениях не появилось. Вероятно, все было как обычно, поскольку сам Каменский лишь упоминал Баку в ряду других городов, сосредоточив все внимание на Тифлисе [228].

По возвращении из Баку обратно **в Тифлис** Каменский и Гольцшмидт 20 сентября 1916 выступили в зале Музыкального училища с лекциями «Искусство сегодня» и «Футуристы жизни». Вечер носил название «Вот что такое футуризм» [229].

Василий Каменский, или Васька Рыжий, как он сам назвал себя, в своей лекции открыл совершенно новый мир поэзии, музыки, живописи и театра. Оказывается, до 1908 г. «по мостовой общественной нравственности катились пустые бочки символизма», а в этом году в Петрограде появился кружок «Садок Судей» [230] и покатился бешеным автомобилем. Члены «Садка Судей» назвали себя «будетлянами», от слова «будет», потом итальянцы позаимствовали это название, и в Европе появились футуристы.

Но это история. А вот сущность «будетлянства».

Автомобили, экспрессы, аэропланы, небоскребы, корабли, пушки, трамвай и вывески вошли в душу современного «будетлянства», и она дала необычайное настроение, которое трудно выразить обычными словами.

«Будетляне» стали заниматься словотворчеством и выдумали совершенно новый никому не известный способ выражения.

— Щир бул дыр, эуы! — воскликнул поэт Крученых и написал гениальное стихотворение из одних гласных <...>. Гораздо труднее стихотворение из одних согласных <далее идет псевдо-цитата>.

Но «знаменитый» Василий может писать стихи даже словами. Вот его «Весна»:

Песниянка песниянная,
Песниянных песниян[231].

<...> А музыка у них «шумовая», т.е. отражает мелодию трамвая, нюансы автомобиля и аккорды пропеллера.

В живописи «будетляне» перестали пользоваться полотном и красками. Что за предрассудки! Этот устарелый материал достаточно использован старыми мастерами. «Будетляне» пользуются в живописи железом, цементом, кирпичом, булыжником, старыми газетами и обоями. <...>

Что же касается театра «будетлян», то из лекции Каменского я узнал только, что театр будет круглый, с куполом и будут ходить туда босыми ногами.

Много говорил знаменитый поэт о звучальных радостях нового искусства, и много, шумно и визгливо аплодировали ему многочисленные барышни с блестящими глазами, но радость их достигла истерической вершины, когда поэт заявил, что «будетляне» будут «питаться девичьим мясом»[232] и что для них будут разбиты «шатры из девичьих кож»[233]. Это почему-то очень обрадовало девиц. <...>

Во втором отделении «футурист жизни» Владимир Гольцшмидт заявил, что он не признает искусства, ни живописи, ни музыки, ни поэзии, ни театра. Для него картина — весь мир, шум зелени — музыка, и театр — жизнь. <...> «Будетлянин» Гольцшмидт долго и высокопарно хвалил своих «гениальных» товарищей — Маяковского, Хлебникова, Каменского и Бурлюка. Самое главное в творчестве Маяковского, по мнению Гольцшмидта, то, что Маяковскому 22 года. А Хлебникову только что минул 31 год. Каменский же замечателен тем, что он помещик пермской губ. и изобрел водяной автомобиль[234].

Если Бурлюк отец «футуризма» — воскликнул Гольцшмидт, то Каменский — мать его, т.е. «футуризма».

В 3-м отделении Вас. Каменский демонстрировал «свисток соловья и свирель пастуха».

Девицы смеялись. <...> В заключение Вас. Каменский продекламировал свое стихотворение «Молитва»:

Господи, помилуй
И прости!
Я летал на аэроплане,
А теперь лежу в канаве
И хочу крапивой
Расти[235].

Сразу после вечера футуристы получили ряд предложений выступить с лекциями[236]. Велись переговоры об аренде помещений, однако неизвестно, состоялись ли эти выступления. Между тем 30 сентября 1916, вечером посвященным футуризму, открылся очередной сезон тифлисского литературно-художественного салона. Согласно анонсу, в этот вечер должны были говорить «Вас. Каменский о футуризме и несколько слов о восточном искусстве, Вл. Гольцшмидт о футуризме жизни, местный футурист Кара-Дарвиш — восток как источник нового искусства»[237].

В это время с чтением лекций на Кавказ приехал писатель А.И. Куприн. Репортеры не упустили случая поинтересоваться его мнением о футуристах. «Среди них, по-моему, есть талантливые малые, — заметил Куприн. — Вот Игорь Северянин или Василий Каменский. Напрасно только они новые слова все выдумывают. К чему? Язык русский и так богатейший язык. Впрочем, что я в них положительно ценю — так это напор, дерзновение, с которым они бросаются на нас, на старье... Молодо — но талантливо. Знаете, говорится по-русски: "щенок о пяти ног" про щенков, которые всюду суются, на все лают, все портят, все грызут. У которых точно пять ног. Так вот и футуристы... похожи, по-моему. Но талантливы, талантливы. Некоторые стихотворения Вас. Каменского так и совсем, например, хороши»[238]. После таких слов у Куприна с Каменским и Гольцшмидтом установились самые дружеские отношения. На первой лекции (1 октября 1916) «на эстраде А.И. <Куприн> приветствовал в качестве представителя спортсменов Буля[239], Заикина[240], Поддубного[241] и футуристов Каменского и Гольцшмидта»[242]. Своего отношения к футуризму Куприн коснулся во второй лекции (2 октября 1916):

> По его мнению, в футуризме наряду со множеством отрицательных сторон имеются зачатки нового откровения. Правда, большинство из них увлечено модой, многие хотят просто обратить на себя внимание чем-нибудь, но есть среди них и настоящие таланты. Это ничего, что многие из них шалят, как стадо жеребят, футуризм со временем перегорит в своем огне и останется чистое золото. А.И. Куприн для иллюстрации своей мысли прочел несколько стихотворений эго-, кубо- и просто футуристов[243].

Куприн вместе с футуристами Каменским и Гольцшмидтом стал завсегдатаем цирка братьев Есиковских[244] и даже входил в жюри чемпионата по борьбе:

> 3 октября. Последний день чемпионата. Предстоящая раздача призов <...> привлекла полный зал публики. За столом жюри — писатель А.И. Куприн и футуристы Каменский и Гольцшмидт[245].

Сложившийся в Тифлисе дружеский альянс А.И. Куприна, И.М. Заикина, В.В. Каменского и В.Р. Гольцшмидта был скреплен совместным выступлением 9 октября 1916 (зал Музыкального училища). Согласно анонсу, «Куприн произнесет вступительное слово, Каменский будет

читать "О бодрости до конца (Творческие радости жизни)", Заикин прочтет доклад на тему "Возрождение спорта (Борьба — Авиация — Встречи с великими от спорта)", Гольцшмидт о солнечной радости тела»[246].

В мемуарах Каменского весь период общения с Куприным и Заикиным проходит на фоне духанов и бесконечного кахетинского[247]. Возобновление гастролей произошло лишь после отъезда Куприна.

13 октября 1916 в **Кутаиси** (Городской театр) Каменский читал лекцию «Вот что такое футуризм», Гольцшмидт — доклад о футуристах жизни. Перед их выступлением вступительное слово на грузинском языке произнес поэт, член группы «Голубые роги» П. Яшвили («Зажгите на челах короны золотые»). В заключение Каменский исполнял свои стихи-песни и стихи, посвященные Грузии[248]. Отмечалось, что публики было много[249].

Это выступление стало последним в совместных гастролях Каменского и Гольцшмидта. Вскоре Гольцшмидт уехал с Кавказа[250], а Каменский подписал в Тифлисе короткий контракт на несколько выступлений в цирке братьев Есиковских.

Семь его выступлений[251] в цирке состоялись 19—23 и 25 октября 1916: верхом на коне, в костюме Стеньки Разина В. Каменский в первые три дня исполнял на арене стихи из своего романа «Стенька Разин» и произносил речь о поэзии цирка[252], в последующие дни он читал также стихи из книги «Танго с коровами»[253] и другие произведения. Очевидец описал дебют:

> В цирке бр. Есиковских 19 октября было не совсем обычное выступление, — дебютировал на цирковой арене поэт-футурист Василий Каменский. В своем вступительном слове г. Каменский указал на необходимость создания нового цирка в духе древнеримского Колизея или классической греческой арены.
>
> Выехал на арену г. Каменский верхом, в костюме Стеньки Разина и звучным голосом приглашал публику отрешиться от взглядов на настоящий цирк как на балаган.
>
> — На цирковой арене, — сказал г. Каменский, — должны подвизаться наравне с цирковыми артистами и представители науки, поэзии и искусства. На нем должны делать свое великое дело облагорожения нравов обогащения умов ученые, философы, художники, поэты, музыканты и прочие представители науки и искусства, и я, — продолжал г. Каменский, — своим настоящим и, может быть, первым в мире выступлением как поэт футурист открываю новую эру для нашего искусства[254].

В подкрепление своей мысли Каменский, между прочим, рассказал про разговор, который с ним имел глава московского Художественного театра г. Станиславский. Это было накануне выступления лучших московских артистических сил на вечере «артисты — воинам», устроенном в цирке Саламонского в Москве. По словам Каменского, Станиславский сказал ему, что испытывает большую радость по поводу того, что он, Станиславский,

совместно с другими выступает, наконец, на арене цирка, — «а вам, — прибавил Станиславский, обращаясь к Каменскому, — я бы советовал прямо начать с цирка...»[255].

В заключение г. Каменский с большим воодушевлением прочитал несколько отрывков из своего произведения «Стенька Разин». Публика встретила оригинальное выступление весьма тепло, и дебютанту были поднесены цветы[256].

Выступления в цирке завершились 25 октября 1916 бенефисом В. Каменского при участии всей цирковой труппы. Завершив гастроли в цирке, В. Каменский сосредоточился на издании новой книги стихов «Девушки босиком», вышедшей из печати в середине ноября 1916 года. По поводу выхода этой книги 18 ноября в литературно-художественном салоне Т. Назаряна был устроен вечер поэзии В. Каменского[257]. Поэт произнес речь о футуризме и прочитал некоторые стихотворения. В. Каменского от лица новой армянской поэзии приветствовал Кара-Дарвиш[258].

Отдых от гастролей, заполненный общением с приехавшим в Тифлис А. Крученых, а также К. Зданевичем, продолжался до января 1917 года.

Турне В. Каменского (1917)[259]

Если в совместном с Гольцшмидтом турне Каменский преподносился в афишах как «знаменитый поэт-футурист», то в январе 1917 года он предстал перед публикой уже как «Главарь Русских Футуристов». Устойчивая ассоциация на титул «главарь», это — главарь банды, главарь разбойников. Вероятно, на подобный ассоциативный ряд и строился расчет, тем более что среди прочих читались стихи о Стеньке Разине. Однако, повысив свой ранг, Каменский не сразу изменил программу выступлений.

5 января 1917 он выступал в **Батуми** (Железный театр) с двумя лекциями «Вот как надо жить в Батуми (О бодрости до конца)» и «Вот что такое футуризм», занимавшими два отделения. В третьем отделении наряду с Каменским участвовали названные также футуристами его двоюродная сестра С.Г. Трущова и Г. Забайкальский (Г.А. Харазов?). Согласно афише, «поэтесса-футуристка Софья Трущова исполнит свои стихи. Футурист Георгий Забайкальский прочтет стихи Игоря Северянина на мотив Игоря Северянина. Василий Каменский из своих книг “Стенька Разин”, “Танго с коровами”, “Землянка”, “Девушки босиком” исполнит свои стихи с музыкальными инструментами: свисток соловья и свирель пастуха»[260].

Отчет о вечере написал человек, видимо знавший до этого о футуризме только по фельетонам и карикатурам. Несоответствие карикатурного образа увиденному журналист счел исключением. Он писал: «В. Каменский футурист исключительный — он не потерял еще образа и

подобия Божия и к тому же не бездарен, как многие другие, а представляет из себя натуру весьма одаренную, хотя и считается главарем общества, насаждающего какое-то "небывное" и "солнцепестрое" искусство, понятное, по признанию лектора, лишь детям и собакам. По связности речи и внешнему обличию Вас. Каменский производит впечатление вполне нормального человека, и потому воспевание им красот "собачьего" искусства кажется напускным "юродством", кликушеством. <...> Г-н Каменский "чудачит", как себя чувствует публика во время его чудачеств, на это ему "всецело и абсолютно наплевать", по выражению одного квартального у Успенского»[261].

После выступления в Батуми участники вечера вернулись в **Тифлис**, и 21 января 1917 в зале Музыкального училища состоялся вечер, на котором В. Каменский прочитал две новые лекции: «Женщина сегодня и женщина будущего» и «Поэзия цирка — Поэзия улицы — Поэзия спорта». Тезисы первой лекции гласили: «Женственность и современность. Моды. Вкус и безвкусие. Костюмы. Как надо одеваться. Красота и вульгарная роскошь. Женские недостатки. Достоинства. Девушка. Невеста. Жена. Мать. Суфражистки. Женщина в искусстве. Женщина и футуризм. Женщина будущего»[262]. Во время этой лекции Каменский демонстрировал около 50 цветных рисунков для женских нарядов работы Д. Бурлюка, К. Зданевича, А. Крученых и др.[263]

Тезисы второй лекции включали: «От цирка Рима до цирка сегодня. Цирковая толпа. Любовь к круглой арене. Яркость. Ловкость. Быстрота. Риск. Цирковые артисты. Цирк будущего. Улица. Публика. Спорт»[264].

После лекции анонсировалось чтение стихов В. Каменского, Г. Забайкальского, С. Трущовой и Н. Лохвицкой (Н. Дубченко?). Однако накануне вечера имя Г. Забайкальского было исключено из числа выступавших.

> Предвкушая веселье, обычно царящее на вечерах футуристов, публика и на этот раз валом повалила на лекцию В. Каменского. <...> И она не ошиблась! Надо отдать справедливость Василию Каменскому: он не только теоретически поет гимн цирку и клоунаде, но и на практике так стойко и рьяно проводит их заветы, что вся лекция его прошла под аккомпанемент смеха слушателей. <...>
>
> Поэт-футурист прочел, собственно, две лекции: 1) «О поэзии цирка» и 2) «О женщине современного и будущего», причем из первой лекции мы узнали, что цирк более благотворное развлечение, чем театр, что в последний ходят лишь бездарности, а в цирке — все такие талантливые люди, как Василий Каменский и его друзья!
>
> Величайшим событием мировой истории Василий Каменский считает не великое переселение народов, не падение Рима и Карфагена, не Французскую революцию и даже не современную мировую войну, а... свое первое выступление в цирке бр. Есиковских.
>
> Юморист-лектор закончил свою лекцию уверением: «Будущее человечество весь смысл и оправдание жизни найдет в цирке!»

От тифлисских поклонниц лектору был поднесен лавровый венок.

2-я часть вечера началась лекцией же г. Каменского, прочитавшего на этот раз «О женщине современного и будущего». Эта лекция была уже менее интересна, так как г. Каменский высказывал в ней самые обыкновенные, известные всем мысли о необходимости равноправия мужчин и женщин, о лучшей доле, которой достойна женщина и пр.

3-я и последняя часть вечера была посвящена чтению футуристических же стихов. Г-жа София Трущова (в зеленом матине, оранжевой юбке и таких же пестрых чулках и ботинках) прочла собственные произведения: «Звени моя осень, звени!», «Шалопай» и др., блещущие такими перлами рифмы, как «Печаль перегрустнула и ушла».

Затем выступала под псевдонимом Нины Лохвицкой какая-то девица и прочла несколько недурных стихотворений. Последние, к удивлению нашему, не были лишены не только смысла, но даже и поэзии, почему и явились диссонансом вечера. Публика наградила поэтессу аплодисментами.

Видя, что публика продолжает стремиться к выходным дверям, поэт-футурист кричит вдогонку: «Только два стихотворения! Всего только два стихотворения!» — (буквально его слова)[265].

Следующий вечер в Тифлисе (зал Музыкального училища) состоялся 5 февраля 1917. В. Каменский опять читал два доклада: «Счастье и смысл жизни (Вот как надо жить в Тифлисе)» и «Достижения футуризма»[266]. Название второго доклада, видимо, было взято для придания новизны уже известной тифлисцам лекции Каменского «Вот что такое футуризм». Согласно отчету,

Каменский читал о счастье и смысле жизни, о том, что такое футуризм, и в заключение прочел ряд своих стихотворений.

В своем призыве к счастью и смыслу жизни Каменский ничем не отличается от взглядов на этот счет не футуристов и, в сущности, повторил мысли, высказанные им в первой своей лекции в Артистическом обществе <8 сентября 1916. — *А.К.*>.

Затем читали свои стихи Нина Лохвицкая и Софья Трущова. Обе еще молодые поэтессы, несомненно, обладают тем, что называется «стихотворчеством». Пока они еще только на пути к овладению поэзией в смысле содержания и формы. Известный художественный интерес представляют прочитанные Трущовой стихотворения «Мой призрак» и Ниной Лохвицкой «Я хочу, чтобы нежные руки»[267].

Последний вечер в Тифлисе (зал Музыкального училища) состоялся 9 февраля 1917. В. Каменский читал лекции «Душа женщины (женщина сегодня и женщина будущего)» и «Поэзия футуристов», в которой демонстрировались образцы поэзии Д. Бурлюка, В. Маяковского, И. Северянина, В. Хлебникова, А. Крученых, В. Каменского. После лекций в 3-м отделении с чтением стихов выступали В. Каменский, Н. Лохвицкая и С. Трущова[268].

Сообщалось, что после тифлисских выступлений состоится турне Каменского по России, Сибири и Японии. Но упоминание Сибири и Японии, по-видимому, было лишь рекламной уловкой, своеобразной декларацией о намерениях[269]. На самом деле конечным пунктом была Москва.

После Тифлиса В. Каменский выступил **в Кутаиси** (Городской театр). На вечере 14 февраля 1917 «главарь русских футуристов» читал по обыкновению две лекции: «Вот как надо жить в Кутаиси (о бодрости до конца)» и «Поэзия цирка, поэзия улицы, поэзия спорта». Согласно анонсу, вместе с ним выступала С. Трущова с чтением своих стихов. «Футурист» Г. Забайкальский и Ф. Долидзе декламировали стихи И. Северянина, а сам В. Каменский читал стихи из своих книг «Стенька Разин», «Танго с коровами», «Землянка» и «Девушки босиком» с музыкальными инструментами (свисток соловья и свирель пастуха)[270].

Далее последовало выступление **в Баку** (театр братьев Маиловых). 19 февраля 1917 В. Каменский прочел лекции «Душа женщины (женщина сегодня и женщина будущего)» и «Поэзия цирка, поэзия улицы, поэзия спорта». Анонсировалось участие в этом вечере С. Трущовой, но накануне выступления ее фамилия из анонсов была убрана[271]. Не упомянута она и в газетном отчете.

> На продававшейся публике печатной программе лекции «знаменитого поэта-футуриста», как сам себя величает Василий Каменский, — помещен эпиграф:
>
> Поэт, мудрец и авиатор,
> Помещик, лектор и мужик.
> Я весь прославленный оратор,
> Я весь последний модный шик.
>
> Это — из книги стихов Каменского «Девушки босиком» и в достаточной степени определяет характер того кривляния перед публикой, которое собрало в воскресенье много бакинцев <...>.
>
> Из лекции «О поэзии цирка, поэзии улицы, поэзии спорта» публика кроме того, что она уже знает, узнала еще, что через два года наш город будет обладать первоклассным цирком, который строит чемпион Заикин, кроме того, была еще новость: после Римского периода истории величайшее мировое событие произошло в день, когда Каменский увлекся цирком и выступил на его «круглой арене» в городе Тифлисе, верхом на вороном коне, одетый весь в золото и парчу.
>
> Во втором и третьем отделениях Каменский тешил публику чтением «стихов», говорил о модах, о девушках, невестах, женах, подражал на каком-то инструменте трели соловья и свирели пастуха, пародировал персиянку, вздыхающую в песне о своем возлюбленном, и вообще постарался создать в публике возможно более веселое настроение[272].

Следующие два выступления прошли **в Армавире** (театр «Марс»). «Знаменитый главарь футуристов» В. Каменский 23 февраля 1917 про-

чел доклады «Счастье и смысл жизни (Вот как надо жить в Армавире)» и «Вот что такое футуризм (Искусство сегодня: поэзия, музыка, живопись, театр)»[273]. По свидетельству очевидца, вечер прошел с большим успехом.

Как лектор В.В. Каменский — очень хорош: у него свободная выразительная речь и энтузиазм. К последнему мы у наших лекторов мало привыкли, а им была пронизана вся первая часть лекции о счастье. Мы минуем ее, т.к. она недоступна изложению. Это дифирамб радости жизни, это торжественная ода жизни непосредственной, бодрой и светлой. <...>

Вторая часть лекции — самостоятельный доклад о русском футуризме, полный воспоминаний участника и творца его.

Лектор указал очень отчетливо на разницу между футуризмом русским и итальянским, указал на различные источники их.

Перед нами прошла яркая картина зарождения и первоначального развития футуризма. Лектор отметил отличительную черту русского футуризма — самодовлеющую ценность слова. Для предыдущих поэтов, говорит лектор, слово являлось лишь средством передачи мысли, для футуристов оно является самоцелью; они относятся к нему как к самостоятельной ценности и, проникнутые преклонением перед этой ценностью, ищут красоту не только в нем, но и в элементах его, в отдельных звуках его составляющих.

Этим объясняется словотворчество, поиски новых слов, так шокирующих широкую публику. Лектор продемонстрировал на одном из своих стихотворений новое словотворчество и сделал это убедительно и интересно. <...>

Далее лектор дал характеристику музыки футуристов — музыки шумов, назвав главным представителем ее — композитора Прокофьева.

О живописи футуристов лектор говорил мало, и трудно было уяснить себе, в чем ее сущность. <...>

Очень бодро звучали слова В. Каменского о возрождении бодрости тела, о необходимости правильной, свободной и сильной жизни тела, чтобы оно могло вынести безумно быстрый, лихорадочно нервный темп жизни. <...>

В. Каменский дал еще крайне интересную справку о тех из футуристов, которые в очень короткий срок завоевали себе право гражданства в благонамеренных императорских театрах (Гончарова и Ларионов), в частной опере (Прокофьев) и т.д.

Вообще, историко-литературная часть лекции была очень богата фактами и вдобавок исходящими из первоисточника — одного из очень видных деятелей нового течения.

После лекции В. Каменский декламировал свои стихотворения и проявил незаурядные декламаторские способности. Есть в его декламации смелость, задор, размах и сила.

Демонстрация чтения стихов с рожком и подражанием соловью показались нам малоубедительными, зато очень хорошо были прочитаны стихи совместно со скрипкой (партию скрипки вдумчиво, скромно и изящно выполнил г. Василиу).

Лекция В.В. Каменского, таким образом, произвела самое хорошее впечатление. Многое в ней спорно, но эта спорность и интересна.

Публика принимала лектора очень тепло. Отметим только, что далеко не на высоте была часть молодежи, которая легкомысленно отнеслась к молодому течению <...>[274].

На втором выступлении в Армавире, состоявшемся на следующий день — 24 февраля 1917[275], В. Каменский читал, видимо, доклады о душе женщины и поэзии цирка[276].

Следующим пунктом гастрольного турне стал **Екатеринодар**. 28 февраля 1917 в зале Первой женской гимназии В. Каменский читал лекции «Душа женщины» и «Поэзия цирка, поэзия улицы, поэзия спорта»[277].

Простой и в простоте милый, чуждый ультра-футуристической «вычуры», Каменский <...> имел полную аудиторию и успех. <...>

Он поэт всего, что бежит, движется, горит и пламенеет, смеется, волнуется, рвется, несется, что кричит тысячью голосов житейской тины, косности, застоя. Он поэт яркого, огромного, дерзкого движения; во всех его стихах нет ни слова о молчании, о грусти, о тоске, об усталости, покое: все пронизано солнцем, молниями бурь и украшено зарницами рассвета, напоено бодростью, энтузиазмом. Его «святая святых» — цирк будущего, и храм — улица в шуме миллионов шагов.

Говоря о цирке, об улице и «упиваясь» ими, как янтарным вином осенних дионисий, он допускал ряд анахронизмов, противоречий, весьма смелых заключений и выводов без начала и конца; он преувеличивает, но не нарочно, не для слушателя, чтобы он ему поверил, а для себя, для той грядущей возможности, которая будет, для «мечты своей златоликой». <...>

Последняя часть его лекции, посвященная «женщине», нарушила общий колорит цветной палитры: в ней он буднично восторгался будничными «женскими» достижениями и пел обычный дифирамб ее «творческому» началу. <...>

Публика слушала его с интересом, улыбками, полуулыбками, молодежь с широко раскрытыми глазами, и только один, некий чиновник <...> бросал заглушенное «буркающее» неодобрение[278].

Позднее Каменский вспоминал о теплом приеме, оказанном ему в Армавире и Екатеринодаре[279]. В первых числах марта он приехал в Ростов-на-Дону, и здесь его застигло известие о революции в Петрограде[280].

На 5 марта 1917 уже давно было назначено выступление В. Каменского в **Новочеркасске** (Зимний театр В.И. Бабенко). Согласно анонсам, как предварительным, так и появившимся в день выступления, программа вечера состояла из трех лекций «знаменитого главаря футуристов»: «Счастье и смысл жизни (Вот как надо жить в Новочеркасске)», «Вот что такое футуризм (Искусство сегодня, поэзия — музыка — живопись — театр)» и «Душа женщины, женщина сегодня и женщина будущего»[281]. Газетчикам было не до футуризма, и потому отчета о вечере не появилось. Сам Каменский вспоминал, что организовал вместо назначенных лекций митинг:

Здесь слова и стихи о Разине принимались взрывами энтузиазма.

Один из казаков-ораторов требовал почему-то повесить мой портрет в зале судебных установлений.

Это предложение приняли единогласно, но исполнили или нет, не знаю[282].

На следующий день, 6 марта 1917, выступление по той же программе анонсировалось в **Ростове-на-Дону** (Ростовский-на-Дону театр)[283]. По свидетельству В. Каменского, вместо объявленных лекций он опять устроил революционный митинг[284].

7 марта аналогичное выступление состоялось в **Таганроге** (Городской театр)[285].

Эти восторженные и безумные дни ликования, если не всеобщего, то все же значительного большинства населения затмили яркие цвета футуризма, тем самым понизив его публичный резонанс. Но при этом, хотя и изменялась форма выступлений Каменского, содержание его речей на этих митингах принципиально оставалось тем же: все та же проповедь бодрости, радости жизни, движения, порыва, счастья, красоты и слияния со звездами. Только теперь этот жизнерадостный гимн представлялся не чем-то туманно далеким, а был подхвачен самой разнообразной публикой, стал частью лучезарного революционного мифа. Жизнь догнала футуризм и, казалось, превратит его в искусство настоящего, сделает искусством уже не завтрашнего, а сегодняшнего дня.

О том, что Каменскому практически не пришлось переделывать содержание своих лекций, свидетельствует программа его выступления в **Харькове** (театр Коммерческого клуба). 10 марта 1917 «знаменитый главарь футуристов», по его собственным словам, устроил там «митинг революционного футуризма»[286]. Однако, согласно анонсу, опубликованному в день выступления, В. Каменский читал две лекции «Вот как надо жить в Харькове, счастье свободных (Творческие радости жизни)» и «Искусство сегодня — футуризм: поэзия, музыка, живопись, театр», а потом исполнял свои стихи[287].

На следующий день, 11 марта 1917, В. Каменский выступал в **Курске** (Общественный клуб). Программа гласила: «1. Счастье и смысл жизни. Вот как надо жить в Курске. 2. Вот что такое футуризм. Искусство сегодня: Поэзия — музыка — живопись — театр. 3. Душа женщины. Женщина сегодня и женщина будущего. Во время лекций В. Каменский покажет ряд цветных рисунков для нарядов современного вкуса, работы художников-футуристов»[288].

Гастроли по контракту с Ф. Долидзе завершились в **Москве** (театр Эрмитаж). 26 марта 1917 был устроен «Республиканский вечер-лекция», на котором, согласно анонсу, В. Каменский читал поэму «Да здравствует родина Русь, счастливая наша республика» и говорил программную речь «Министерство искусств»[289]. В прениях, по воспоминаниям Каменского, участвовали В. Гнедов, В. Гольцшмидт, А. Лентулов, В. Маяковский, П. Субботин-Пермяк[290].

Прекращение контракта означало лишь временный перерыв в выступлениях. В. Каменский уехал в Пермь, где выступил на митинге учи-

тельского съезда. Туда же приехал В. Гольцшмидт. Вместе они перебрались в **Екатеринбург**, где на 19 апреля 1917 в зале Музыкального училища был объявлен их вечер.

Накануне екатеринбургский критик Сергей Виноградов, названный Каменским «славным рыцарем Поэзии» и «нежным Другом Футуризма»[291], посвятил гастролерам несколько заметок, одна из которых являлась панегириком В. Каменскому[292]. В другой он описывал прогулки футуристов:

> Уже несколько дней по улицам нашего города гуляют странные люди, возмущающие обывателей своим внешним видом.
>
> Без шляп, легко, иногда необычно, причудливо одетые, они не укладываются в общий трафарет, установленный для всех.
>
> То «король футуристов» Вас. Каменский со своим оруженосцем Вл. Гольцшмидтом, исколесившие всю Россию и заглянувшие, наконец, на Урал. С ними иногда появляется и пепельноволосая в оригинальном костюме девушка <Е. Бучинская>, с черными узорами на матовом лбу. <...>
>
> Что футуристы-поэты и художники отнюдь не бездарности — доказывать это теперь — значит ломиться в открытую дверь: и я и другие много раз касались данного заблуждения, рассеянного теперь уже в достаточной мере. Но о практике футуризма следует сказать несколько слов.
>
> Вас возмущает, что футуристы ходят с непокрытой головой? Но позвольте, что же тут дурного? Разве древние эллины и римляне не ходили без шляп? Разве теперь в деревнях крестьяне зачастую не обходятся летом без шапок? Но вы скажете: «Поступать в городе так культурному человеку неприлично, не принято».
>
> Вот именно, «не принято»! Условность, «хороший тон» — фетиш, которому приносится в жертву многое, отвратительно-пошлый спрут, душащий в своих объятиях культурное общество, деспот, против рабства которого оно не смеет возвысить голоса.
>
> Тиранию Николая II мы свергли, а тиранию шляпы — не смеем <...>.
>
> И вот футуристы подняли знамя бунта против этого рабства пустякам, бросили вызов обществу.
>
> Отсюда раскрашенные лица, желтые и пестрые кофты мужчин.
>
> Футуристы — революционеры, ненавистники жизни обывательской, мещанской, отрицатели во имя новой, легкой, свободной и солнечной[293].

На вечере Каменский читал лекцию «Футуризм — революция искусства» и исполнял тост-поэму «Россия, счастливая наша республика, да здравствует!», а также ряд своих стихотворений. Гольцшмидт читал лекцию «Солнечная литургия здоровью» и рассказывал о хатха-йоге (влияние высшего *я* на физическое тело человека). Босоножка-футуристка Елена Бучинская исполняла словопластические танцы[294].

Наибольший интерес вызвала лекция Каменского.

> По словам В. Каменского (да в этом с ним сходятся все представители футуризма), футуристы пришли на «грешную, скучную, пыльную» зем-

лю веселить и радовать человеческие сердца. В частности, В. Каменский рекомендует себя как «раздольного, урожайного» поэта, рыцаря чистого искусства. Их поэзия (т.е. футуристическая), по его словам, — молитвы, религия, «малиновый звон», звучащий «призывно и гордо». Заслуги футуризма огромны, он дал жизни «нас красивых, нас талантливых бесконечно!».

«Я человек огромного неисчерпаемого труда» — «нежно, хрустально» напевает далее лектор, — «я — представитель той поэзии, которая звучит как молитва для верующих — наша поэзия творческое радение».

Старая поэзия далека от жизни, а футуристы — дети современности, их произведения образец нового искусства, отражающего подлинную современную жизнь. Старое искусство ушло от народа, старые художники, писавшие для дворцов Шишкин, Айвазовский, Репин, — что дали они своему народу? Репин все стены дворцов и музеев завешал «узколобыми обезьянами» и «протухшими окунями» в звездах и мундирах. Русское искусство находилось в распоряжении монархии, и она погубила его. Мы, футуристы, загорелись желанием создать новое искусство, и мы пошли в народ, мы знаем, что он жаждет найти творческие дороги и красиво смотреть на жизнь, а искусство было доступно только для дворцов и музеев, а у народа не было учителей. И вот мы выкинули знамя чистого искусства, и едва мы появились в своих разноцветных костюмах, старое искусство «заорало». Русский язык — язык былинной красоты, но пришел Тургенев, начал сыпать иностранными словами, и пошла мода искажать наше родное богатство. Мы стали работать над словом. Мы ничего не даем совершенного, нет, мы даем отрывок, но он — взрыв грядущего предчувствия. Мы ощущаем будущее, и все краски футуризма в движении времени, его формы как бы в движении современности. Старые композиторы Чайковский и Римский-Корсаков только усыпляли, а наши новые зовут к жизни. Старые поэты избрали своей целью мысль, слово было только средством, а мы видим самоцель в слове, а не в мысли: мы хотим, чтобы оно само по себе играло и походило бы на рассыпанное ожерелье. Нас бранят кретины критики, потому что они ничего не понимают. В слове есть волшебство — вот почему народ верит в заговорщиков. В народе живет любовь к искусству (возьмите его расписные ложки, сани, полотенца), и искусство должно быть демократично, оно должно пойти в народ. И мы пошли на эстраду. Мы идем в народ и служим ему, и отдаем нашу любовь, наши сердца. Мы служим народу во имя блага общечеловеческого, мы верим в идеи социализма. Оборвется страшная война, и весь мир превратится в единую республику, и все мы будем братья и сестры. Учитесь любить искусство, не будьте рабами своей обстановки, жалких тряпок — живите и любите жизнь, пока вы молоды. Весной все зовет к жизни. И даже наша сказочная, волшебная революция удалась именно весной. Весна дала нам жизнь, братство и свободу.

Вы, хотя от нас, поймете, что искусство надо оберегать, а мы футуристы отдали ему все силы, мы «ядреные здоровые парни» работаем во славу его.

Вот, кажется, приблизительная сущность «проповеди» г. В. Каменского[295].

Конечно, Каменский создавал вокруг футуризма новую мифологию, в духе времени придавал ему новый социальный имидж демократического искусства, интерпретируя свои гастрольные турне как хождение в народ. Это было ясно даже его доброжелательным слушателям.

> Это была поэма, вдохновенная проповедь поэта-пророка. И как против поэмы, прекрасного, экстатичного пророческого бреда, против нее не может быть возражений, критических замечаний, — она — произведение искусства, принимаемое без ограничений. Если хотите, то, что говорил г. Каменский, по существу было неверно: не так возник футуризм, как он рисовал, не в виде реакции на порабощение искусства царизмом; ошибочна мысль связывать его с политикой, одевать в демократическую одежду, ибо искусство не родится на форуме, спорно освежающее значение для него народного вкуса, — теоретически это, повторяю, не верно, или, по крайней мере, не безусловно.
>
> Но в целом, как гимн яркой красоте ликующей солнечности, как взмах крыльев пропеллера, несущих голубую, воздушную высь от низин жизни, импровизация поэта была глубока и верна.
>
> <...> Речь г. Каменского, проникнутая молитвенным преклонением перед вечным искусством, несокрушимой верой в него, в то, что творится через него и во имя его новая, свободная, счастливая жизнь, радостное царство светозарных людей на земле, — покоряла слушателей.
>
> Такое же действие оказали и его стихотворения-песни, в особенности зажигательный тост в честь Республики, после прочтения которого долго не стихал треск аплодисментов.
>
> Оценила публика и оригинальное хоровое чтение песен, стихов В. Каменского, исполненное им совместно с г-жой Бучинской и г. Гольцшмидтом.
>
> Лекция последнего — «Солнечная литургия здоровью» — горячий призыв возвращения к природе, к естественности, провозглашение непримиримой борьбы с предрассудками, условностью в личной жизни каждого — носила более практический, деловой характер и во многом заставляла считаться с выставленными в ней положениями необходимости реформы в одежде, питании, привычках культурных людей.
>
> «Словопластические» танцы «босоножки» — футуристки Елены Бучинской, вкрапленные между лекцией г. Гольцшмидта и пением стихов г. Каменским, представляли до некоторой степени новый род искусства: попытку связать художественно ритм движений со словом, одеть последнее в живое тело изящно-красивой пластики. Из этих пластических иллюстраций стихов В. Каменского, данных г-жою Бучинской, наиболее сильное впечатление оставили: «Прощаль лебединая»[296] и «Четыре времени года»[297]. В публике «босоножка» имела шумный успех. Ей были поднесены цветы, а В. Каменскому — алый плюшевый слон, символ счастья, к которому всех призывает поэт[298].

После выступления в Екатеринбурге гастрольные пути В. Каменского и В. Гольцшмидта разошлись. Каменский устроил еще два вечера в

Нижнем Тагиле и **Невьянске**[299] и уехал к себе на Каменку, где провел все лето, работая над книгой «Его-моя биография великого футуриста».

В конце августа «главарь русских футуристов» устроил две лекции-митинга в **Перми** (Городской театр). 28 августа 1917 его выступление называлось «Одиночество высшей интеллигенции и Трагедия искусства перед лицом революции»; 29 августа 1917 — «Искусство современности (футуризм, культура, революция духа) и Будущее Перми (в чем наше творчество)». После каждой лекции анонсировались чтение стихов и прения. Сцена была декорирована П.И. Субботиным-Пермяком[300].

После этих выступлений В. Каменский уехал в Москву.

Гастроли В. Гольцшмидта (1916—1919)

Расставшись с В. Каменским на Кавказе осенью 1916 года, В. Гольцшмидт приехал в **Петроград** и 19 декабря 1916 в зале Петровского училища устроил вечер-лекцию «Вот как надо жить в Петрограде. Искания новой жизни»[301], не замеченную критиками.

Не задерживаясь в столице, «футурист жизни» отправился на Урал. В середине января 1917 года он приехал в Екатеринбург. Была назначена на 21 января (зал Музыкального училища) его лекция по обычной программе: «Солнечные радости тела» и «Футуристы жизни»[302]. Пропагандируя свое мировоззрение, Гольцшмидт несмотря на сильные морозы гулял по городу в легком костюме, вызывая немалое удивление прохожих. По каким-то причинам лекция была отменена[303], и Гольцшмидт уехал в **Москву**. 18 февраля 1917 «известный футурист жизни, русский йог» прочел в Политехническом музее лекцию «Как надо жить — искания новой жизни»[304].

Выступив вместе с Каменским в Москве на «Республиканском вечере-лекции» (26 марта 1917) и в Екатеринбурге (19 апреля 1917), В. Гольцшмидт предпринял самостоятельное турне и одним из первых среди футуристов отправился на «покорение» Сибири.

Первая гастроль «Как надо жить (Искания новой жизни)» состоялась 25 апреля 1917 в **Челябинске** (Железнодорожное собрание). В первом отделении В. Гольцшмидт читал лекцию «Солнечные радости тела», во втором — «футуристка-босоножка» Е. Бучинская читала доклад «Футуристы жизни» и исполняла «словопластические танцы». Третье отделение было озаглавлено «Долой рабство законного брака»[305]. Отчета о вечере не найдено[306]. В последующих выступлениях все лекции читал опять Гольцшмидт.

Через десять дней, 5 мая 1917, гастроль В. Гольцшмидта и Е. Бучинской по той же программе состоялась в **Омске** (Коммерческий клуб). Дополнительно сообщалось, что Гольцшмидт «скажет несколько слов об индусской науке Хатха-Йога и покажет опыт с концентрацией силы воли»[307], т.е. разобьет о свою голову несколько досок. В заметке о вечере сообщалось, что тема лекции «Как надо жить (Искания новой жизни)» актуальна для омичей.

> Лектором разбирался вопрос о нашей неестественной жизни. Лекция на эту тему как раз подходяща для данного момента, когда наряду с государственной революцией нам необходима и революция в нашей физической и духовной жизни. Не давая ничего нового, лекция полезна тем, что дает нам толчок к исканию новой жизни и что этот толчок действительно нужен, доказывает то, что во время лекции и после лекции публика, преимущественно молодежь, у которой стремление к высшему еще не заглушено условиями нашей «культурной» жизни, оживленно обменивалась мнениями по данному вопросу[308].

Следующее выступление[309] по стандартной программе прошло в **Томске** (зал Общественного собрания) 16 мая 1917. Вызывающее название лекции «Долой рабство законного брака» было заменено на более нейтральное «Искания истинной любви и современный брак»[310].

Из Томска гастролеры перебрались в **Красноярск**, где 20 мая 1917 выступление состоялось в зале Общественного собрания. Программа осталась той же[311].

26 мая 1917 очередная гастроль прошла в **Иркутске** (театр Гиллера)[312], собрав полный зал публики[313].

Гастроли завершились 29 мая 1917 выступлением в **Чите** (Мариинский театр) по неизменной программе[314].

Появившиеся же сообщения о том, будто В. Гольцшмидт и Е. Бучинская едут с гастролями во Владивосток[315], не оправдались. Во Владивосток Гольцшмидт приехал лишь два года спустя.

В последующие годы (1918—1919) Гольцшмидт не прекращал своих гастрольных поездок, однако по ряду причин[316] о них имеются лишь отрывочные сведения.

Вскоре после закрытия московского «Кафе поэтов» В. Гольцшмидт приехал в **Нижний Новгород** и 29 (16) апреля 1918 устроил в Городском театре вечер «Как надо жить (искания новой жизни)». В трех отделениях того вечера соответственно анонсировались лекции «Солнечные радости тела», «Долой рабство и хамство самого себя (о духовном освобождении и величии человека по пути Хатха Йоги)», а также стихи-песни футуристов[317].

Известно также о выступлении весной1918 года В. Гольцшмидта в **Перми**[318].

О выступлении в **Туле** (конец сентября 1918) газеты сообщили лишь потому, что Гольцшмидт уехал, не заплатив за проживание в Доме советов[319].

> Кто был на лекции, с позволения сказать, футуриста Гольцшмидта, тот помнит, как он горячился, кричал и как будто к чему-то призывал. <...>
>
> В публике по временам хихикали. Было ясно, что смеются — или над футуристом, молотившим чепуху, или над самими собой, пришедшими его слушать. Можно было лишь уловить одно, что футурист звал — жить и действовать не так, как все, а как-то особенно. Что значило особенно —

футурист не объяснил, а на письменный вопрос одного из местных анархистов футурист ответил, что серьгу в ухе с побрякушками он носит потому, что она особенная (а в чем ее особенность — он тоже не объяснил, несмотря на то, что серьга ничем не отличается от тех, которые носят все цыганки-гадалки)[320].

Комендатура советских домов Тулы предполагала разыскивать Гольцшмидта в Москве, но «футурист жизни» отправился в противоположную сторону и 17 октября 1918 выступил в **Старом Осколе** (Пролетарский клуб).

Разноцветные плакаты, выставленные в витринах открытки с изображением лектора в весьма занимательном костюме собрали ему полную, но неблагодарную аудиторию, и призыв его ходить на четвереньках вряд ли найдет много последователей. Сам лектор, несмотря на предоставление им права каждому быть футуристами-индивидуалистами, не отказался от диктаторского зова следовать за ним, всячески стараясь доказать правильность его мето́ды оздоровления и опрощения. Попутно была рассказана его биография, в ней особенное место он уделил тому, что ни один <человек> не может бросить ему упрека в его деятельности, т.к. в свое время не было области труда, в которой он не пробовал бы своей силы. Исполненные им произведения единомышленников <пользовались> определенным успехом, что с большой истиной можно сказать про всю лекцию, но на это, по его же признанию, ему плевать. В будущем собирается просвещать нас, даже пообещал другую лекцию на следующей неделе[321].

Сведений о гастролях Гольцшмидта в последующие три месяца не найдено. К концу года он приехал домой в **Пермь**, где 12 января 1919 (Общественное собрание) была устроена его «прощальная лекция» «перед отъездом в Индию». Ее программа перекликалась с предыдущими выступлениями «русского йога»: «1) Что такое футуризм. 2) Рабство мещанской любви. 3) Стихи-песни футуристов. 4) Владимир Гольцшмидт будет отвечать на все мировые вопросы»[322].

В воскресенье, 12 января, зал Общественного Собрания над Городской Управой наполнился публикой, собравшейся на лекцию «представителя московских футуристов», «русского йога», известного хорошо пермякам своим необычным видом и поведением (и смутными слухами о московских похождениях), Владимира Гольцшмидта. Все билеты проданы, выпускаются добавочные. По-видимому, интерес к Гольцшмидту с весны <1918 года. — *А.К.*>, когда он читал свою первую лекцию в Городском театре, значительно повысился, а может быть, просто публика о лекциях соскучилась.

Сцена убрана какими-то диковинными пестрыми тканями, коврами и шкурами. Это Гольцшмидт «творит красоту вокруг себя».

Лектор выходит в праздничном футуристическом костюме, которому нельзя отказать в изяществе.

Первая часть лекции посвящается любви и взаимоотношениям мужчины и женщины. Вторая же представляет такой сумбур, что решительно не удается уловить, о чем хочет говорить лектор.

Вообще все, о чем говорилось, можно разделить на две части. Или Гольцшмидт под видом «нового слова» ломился в открытые двери, или говорил абсолютные нелепости.

К числу первых утверждений, уж двадцать раз рассматривавшихся и в литературе, и в искусстве, принадлежит провозглашенная им, например, мысль о том, что нужно любить, не связывая своего чувства с ответным чувством другого человека. <...>

К числу утверждений второго сорта принадлежит (оставляемое нами на совести Гольцшмидта) мнение, что «все новое ценно». Гольцшмидт упустил из виду, что можно выдумать целую коллекцию нелепостей, которые вряд ли будут иметь хоть какую-нибудь ценность, кроме отрицательной.

Также вряд ли может у хоть сколько-нибудь здравомыслящего и образованного человека не вызвать улыбки утверждение Гольцшмидта, что сильное желание человека лететь может преодолеть закон тяготения, подобно тому, как человек осуществляет свое желание ползать, ходить, плавать и т.д.

Вообще лекция не выдерживает никакой серьезной критики, и не нужно быть придирчивым для того, чтобы без труда разбить лектора, но все же можно сказать, что Гольцшмидт производит впечатление человека искреннего, особенно когда не касается области рискованных утверждений.

Было в его лекции много просто трескучих слов и фраз. «Искусство в жизни» и «жизнь в искусстве», «пеленки общественности» — все это выражения, на которых останавливаться решительно не стоит.

Не интересна была последняя часть лекции — «ответы Владимира Гольцшмидта на мировые вопросы», до конца которой я, по правде сказать, и не досидел, ибо от ответов этих слишком пахло перевернутой наизнанку обыденщиной[323].

Конечно, из Перми Гольцшмидт поехал вовсе не в Индию, а в **Екатеринбург**. Там в зале Музыкального училища 9 и 10 февраля 1919 состоялись два вечера «футуриста жизни»[324] при участии знакомого по Тифлису И. Заикина и местных поэтов и художников, примыкавших в это время к футуризму.

В воскресенье, 9-го февраля в зале Музыкального Училища состоялась лекция футуриста Гольцшмидта. В первой части Гольцшмидт пространно призывал слушателей не носить головных уборов и т.д. и вообще освободить себя от внешних условностей. Во второй части лекции Гольцшмидт говорил кое-что о внутреннем освобождении человека, но, по собственному признанию, слишком волновался и потому далеко не все сказал по намеченной им программе. В третьем отделении выступали с поэзами гг. Иван Заикин (прочел коротенький отрывок из романа Вас. Каменского «Стенька Разин»), Давид Виленский, Ник. Гущин.

На лекции продавались поэзо-телеграммы и газета футуристов. В поэзо-телеграмме футуристы обрушились на критиков их первого вечера[325].

В ней же было помещено произведение новообращенного футуриста — Сергея Виноградова[326].

Этот «новообращенный футурист», которого еще В. Каменский называл «нежным другом футуризма», также отозвался о лекции Гольцшмидта, направленной «против современного “культурного” общества». При этом следует учитывать анархические воззрения Гольцшмидта и то, что лекция проходила на колчаковской территории.

В сущности, все обвинения, выдвинутые им <В. Гольцшмидтом> по адресу последнего <общества. — *А.К.*>, справедливы и едва ли могут быть названы преувеличенными. <...>

Вы — «товарищи», вы — «коммунисты», говорил между прочим на лекции Вл. Гольцшмидт, «у вас все общее, все под один шаблон». <...>

Как бы ни относиться к проповеди Вл. Гольцшмидта, но в одном он безусловно прав:

— Нужна безграничная свобода и мыслить, и чувствовать, и жить[327].

К какому из двух вечеров относилась последняя заметка, остается неясным. Да это и не так важно.

После екатеринбургских лекций Гольцшмидт отправился в **Тюмень**, где 24 и 25 февраля 1919 в Народном доме состоялись две его лекции. Первая лекция была посвящена футуризму в понимании Гольцшмидта.

Вероятно, Тюмень обратила внимание на появление на ее улицах человека, разгуливающего очень и очень легко одетого, без всякого головного убора. Некоторые очевидцы передают, что видали его купающимся в одной из прорубей Туры. Вот этот самый господин и есть футурист Гольцшмидт <...>.

Лекция собрала почти полный зал.

Внешне г. Гольцшмидт производит очень и очень хорошее впечатление. Хорошо сложенный с открытой могучей шеей и с шапкой густых кудрявых волос, он представляет из себя великолепный образец физического здоровья. Читает лекцию с некоторым пафосом, и надо отдать ему справедливость, читает не совсем по-футуристически, т.е. избегает уж очень резких выражений по адресу аудитории, еще не отрешившейся, по учению футуризма, от «рабства и хамства самого себя».

Нужно заметить, что первые выступления футуристов в Москве всегда создавали на этой почве крупные недоразумения, нередко заканчивавшиеся даже рукопашной схваткой. Здесь этого совершенно нет, — очень выдержанный футурист. Правда, так, вскользь — чуть-чуть не обошлось без иносказательного определения всех слушателей «стадом баранов», «толстобрюхими и тупыми буржуями», неспособными к самопознанию «своего жизненного инстинкта», но это было сделано в такой мягкой форме, что аудитория даже наградила за это лектора аплодисментами.

Первая часть лекции под заглавием «солнечные радости тела», несмотря на витиеватость и некоторую туманность, по своему смыслу ничего ново-

го и оригинального из себя не представляет. Все это гораздо проще и, пожалуй, более научно обоснованно вы найдете в медицинских книжках, трактующих о методах физического лечения и воспитания.

Много лектор уделяет внимания и настойчиво требует отказаться от головного убора. Это первый шаг по пути духовного и физического оздоровления человечества. Сделайте это, и дальше все пойдет как по маслу. Что же касается костюмов, то лектор, не останавливаясь над этим вопросом, просто разрешает каждому сообразовать со своим личным вкусом и желаниями, не подчиняясь рабски требованиям моды и общественного мнения.

Признавая, безусловно, полезность гимнастики, он все же не указывает определенного метода ее, а опять-таки предоставляет это личной и инстинктивной воле каждого отдельного индивидуума.

Между прочим, очень рекомендует каждому гражданину в течение 5—10 минут ежедневно ползать на четвереньках. (В публике смех.) Слышатся удачные остроты.

Вторая часть лекции о духовном освобождении и величии человека по пути футуризма и йогизма тоже представляет мало интереса, так как здесь она уж очень туманно и загадочно передана. Много недосказанного, незаконченной определенной мысли <так в тексте. — *А.К.*> и, в особенности, в той части, где упоминается о йогизме, этом очень интересном учении индусов, где культ самопознания, своего внутреннего «Я» обожествлен и доведен до высшей степени совершенства.

Из туманности и неясности лектор очень легко вышел, заявив, что, хотя он знает много тайн, но с человечеством делиться не хочет, так как это послужит только во зло этому же человечеству.

Просто и ясно.

В заключение были прочитаны довольно звучные, красивые по стиху, но очень футуристические по мысли стихи-песни[328].

О второй лекции, развивавшей темы «Рабство мещанской любви», «Зигзаги в искусстве» и «Творческие радости жизни», отчета в местных газетах не появилось.

Из Тюмени Гольцшмидт отправился далее по городам Сибири и Дальнего Востока. Поскольку он, видимо, принципиально не помещал в газетах объявлений о своих лекциях, рассчитывая на афиши, а газеты далеко не всегда помещали отчеты о выступлениях «футуриста жизни», не все пункты его гастрольного турне удалось восстановить.

В Томске В. Гольцшмидт выступал вместе с художником Н.М. Гущиным. Один из репортеров, вероятно перепутав Гущина с Гольцшмидтом, оповещал: «В качестве рекламы футурист Гущин дефилирует по Почтамтской улице в летнем костюме и без головного убора. Погулял бы г. Гущин месяцем назад, когда у нас трещали сорокаградусные морозы!»[329].

Не менее живописной казалась журналистам и такая сценка:

В группе прохожих стоит молодой блондин в легком костюме цвета «хаки», босиком, с серьгой в ухе <...>.

Он, жестикулируя, говорит громким голосом, обращаясь к толпе:

— «Эго — эго»! Футуро! Воергуером эчигура мазура!

Что с ним?

«Тронулся, касатик. Называли тут его как-то по мудреному, не то — хорист, не то — фуркист, а ломовой извозчик поправил: — Хутурист называется, эга!»

Теперь понятно: это один из гастролирующих в Томске футуристов[330].

Н. Гущин устроил в помещении бывшей редакции газеты «Голос Сибири» интимную выставку картин, открывшуюся 14 марта 1919. Кроме того, было проведено несколько вечеров в помещении 2-й мужской гимназии (15 и 16 марта 1919)[331] и в аудитории университета (19 марта 1919). Последний вечер включал доклад В. Гольцшмидта «Мои друзья-футуристы: Вася Каменский, Крученых, Бурлюк и другие. (Десятилетние впечатления)» и чтение Н. Гущиным футуристических стихотворений[332]. Отчетов об этих вечерах не найдено.

Наибольший резонанс в Томске получила устроенная Гольцшмидтом и Гущиным «лекция поэзо-вечер» (23 марта 1919):

«Лекция поэзо-вечер», или конференция молодых «весенних» девушек, «для выявления сущности души и сердца», назначенная «одинокими юношами» гг. футуристами на воскресенье, 23 марта, привлекла полный зал публики.

Особенно много набралось учащейся молодежи, начиная с подростков гимназисток до студенток и курсисток включительно. Их было так много, что в кассе не хватило билетов.

Как бы ни были пустозвонны словоизлияния г. Гольцшмидта и его сотоварища по ремеслу г. Гущина, но им приходится уделить некоторое внимание. <...> Проповедовали развязные «одинокие юноши» уничтожение рабства мещанской условной морали, сковывающей свободу чувства любви, и полный свободный его расцвет; идеализировали простоту «изгибности» любви животных; предлагали учредить кооперативные дома воспитания детей, так как семейная жизнь сковывает любовь, и др. в том же роде. А затем шло самовосхваление г. Гольцшмидта. На какие только высокие пьедесталы не громоздится лектор: то он яркая индивидуальность, то учитель жизни, то пророк, указыватель истинного пути человечеству и мн. др. не менее скромно сообщает о себе г. Гольцшмидт. Не отказывая в талантливости Пушкину и Толстому, он, однако, добавляет, что они, футуристы, сами таланты и «кователи» личности, а потому им Пушкин и Толстой не нужны.

Взаимный обмен вопросами и ответами для «выявления сердца и души» по своей наивности сильно напоминал игру в почту. «Идеалы» девушек и юношей сводились к романтическим описаниям.

Однако среди всей этой детской болтовни заслуживает внимания один письменный ответ приблизительно такой: «Сначала, когда я вас, г. Гольцшмидт, слушала, то подумала, что вы смеетесь над публикой, а затем, когда поверила в вашу искренность, то решила, что вам более подходящее место в психиатрической лечебнице». <...> Затем выступил довольно без-

надежного вида юноша, лет 18—20, некто N и, ничтоже сумняшеся, выпалил по адресу собравшихся: «Меня никто не понимает, и я пользуюсь случаем открыто бросить вам мое глубокое презрение и сказать, что вы — слякоть жизни». <...>

Приходится пожалеть, что гг. старейшины общ<ественного> собр<ания> сдают зал таким «одиноким юношам» для устройства подобных «конференций»[333].

Попытки журналиста увидеть в подобных вечерах «угрозу общественному строю», «развращение подрастающей молодежи» и т.п. вызвали иронические отклики томской прессы[334]. После этого вечера Гольцшмидт и Гущин покинули Томск.

Из дальнейших странствий «футуриста жизни» в 1919 году сохранились сведения о его лекциях в **Харбине** (27 и 29 апреля 1919) в помещении клуба Общества ремесленников. Программа лекций оставалась та же: «1-я лекция. Солнечные радости тела — долой рабство и хамство самого себя — стихи и песни футуристов. 2-я лекция. Рабство мещанской любви. — Что такое футуризм. — Вл. Гольцшмидт будет отвечать на все мировые вопросы»[335].

Вскоре он прибыл во **Владивосток**[336]. Вероятно, о нем (кто еще с вьющимися густыми волосами, постоянно без шляпы и с серьгой в ухе?)[337] писал в мае 1919 владивостокский журналист:

На улицах Владивостока, видавших разные виды, появился новый тип.

Одет так, чтобы заставить прохожего, даже самого невнимательного, остановиться, посмотреть и сказать: «ну и чудак». — На поросшей буйными волосами голове никогда нет шляпы. На ногах дамские чулки, а в левом ухе болтается серьга полуторавершковой, по крайней мере, длины и соответствующей, конечно, тяжести.

Костюм рекламный. Но лицо человека, носящего этот «несерьезный» костюм, вполне серьезное, даже сосредоточенное. <...>

Вскоре я увидел ту же серьгу и того же человека на какой-то афише, и тогда я узнал, что это такое.

Новый экземпляр, внесший еще большее разнообразие в достаточно и без него безобразную жизнь владивостокской улицы, оказался каким-то поэтом-футуристом, прибывшим сюда из Москвы[338].

После неприветливой встречи «футуриста жизни» во Владивостоке он уехал на Камчатку.

Нет точных сведений, выступал ли Гольцшмидт в **Петропавловске Камчатском**, но книга его стихов «Послания Владимира жизни с пути к истине» (1919) помечена именно этим городом.

В период пребывания Гольцшмидта на Камчатке произошла следующая анекдотическая история:

<...> Гольцшмидт воспылал нежными чувствами к некой туземке камчадалке и решил вступить с ней в законный брак. Однако к этому браку

оказалось серьезное препятствие недоуменного свойства, а именно священник до совершения брака обратился в епархию с просьбой разъяснить — возможен ли брак камчадалки и футуриста.

По-видимому, футурист мыслится то ли как особа явно языческая, то ли как выходец из неведомого народа, с которым Камчатка дипломатические отношения еще не успела установить[339].

С Камчатки Гольцшмидт перебрался в Японию. Здесь встретились трудности, так как японская полиция «не допустила Гольцшмидта до общения с аудиторией. Огорченный, но неунывающий, он собирается в Америку»[340]. Однако, судя по всему, уехать в Америку он не смог по финансовым обстоятельствам. Прожив некоторое время в Японии, опубликовав статью «о русском футуризме» в токийском журнале «Русское обозрение»[341], Гольцшмидт через Китай, Индию и Данию в начале 1920-х вернулся в Россию.

Помимо описанных выше турне, для большей полноты картины отметим также разрозненные выступления в провинции других деятелей левого искусства Г. Шенгели, Д. Петровского, С. Подгаевского, Д. Бурлюка, а также некоторые выставки с участием местных футуристов, прошедшие главным образом в 1916—1917 годах.

Выступления Г. Шенгели

Еще до сближения с И. Северяниным, но под явным влиянием его[342] и гастролировавших с ним кубофутуристов, 28 июня 1914 в **Керчи** Шенгели дебютировал как лектор с попыткой философского и эстетического обоснования эгофутуризма. В отличие от последующих триумфальных гастролей с И. Северяниным, дебют прошел бледно. Лекция носила название «Символизм и футуризм».

Юный лектор, взойдя на эстраду, увидел почти пустой зал, напоминавший пустыню Сахару.

И хотя публики было не более двадцати душ, тем не менее лекция состоялась. <..>

Целью лекции явилось «изложение и обоснование футуризма и защита от недобросовестных и несправедливых нападок».

Между футуризмом и предшествовавшим направлением, символизмом, есть тесная связь, а потому при рассмотрении первого нужно провести параллели со вторым.

Для этого лектору пришлось сделать отступление от первоначальной задачи — рассмотрения символизма и футуризма и сделать несколько набросков по общей теории поэзии и философские обоснования названных школ.

«Произведение искусства не есть нечто обособленное от жизни. В них отражается дух эпохи.

Иногда гениальный художник создает такие произведения, которые не бывают понятны современникам, но которыми восхищаются будущие поколения. Это значит, что гений художника предвосхитил грядущую эпоху».

Выяснив связь между поэзией и жизнью, нужно было приступить к развитию взгляда на то, какими способами мы можем воспринимать предметы и явления внешнего мира.

Из рассмотрения способов этих, в связи с самой сущностью поэзии, лектор вывел заключение, что «истинной поэзией является поэзия настроений, то есть поэзия символи́ческая».

Это положение было понято французскими поэтами предпоследней четверти прошлого столетия — Корбьером, Верленом и последователем немецкой идеалистической школы Стефаном Малларме, который и стал теоретиком символизма.

Прежде чем перейти к футуризму, лектор выяснил вопрос о надвигающемся процессе переоценки ценностей.

Этот вопрос лег в основание философии Гегеля, Фихте, Ницше, Льва Шестова и нашего местного уроженца Федора Куклярского[343]. Процесс этот состоит в утверждении начала примата личности — вместо общественного начала, в отрицании ценностей добра, в отрицании долга.

Вот в кратких словах катехизис нового учения.

«Я индивид. Весь мир существует во мне и через меня. Я центр мира, и все, что — я, и все, что мое — благо».

Таким образом, главный принцип футуризма заключается в следующем:

«Цель и смысл жизни заключается в выявлении и утверждении нашего "я" — целиком».

Красиво выражены лектором эстетические воззрения последователей школы футуризма, апологетом которых он является.

«Повсюду, во всех предметах и явлениях мы видим ее, чарующую красоту.

Мы видим краски в звуках и великолепные созвучия в сочетаниях красок.

В величественных порталах зданий, в арках и колоннах мы видим целую поэму; в каплях дождя, в пыли и плесени большого города, в зеленых пятнах разлагающегося трупа, — равно как и в озерах закатного огня, коронирующий золотом бледный жемчуг облаков, — видим ее, Красоту.

Лилии и белена́, прозрачный воздух горных вершин и одурманивающие миазмы болота, голубые стрекозы и тарантулы, Венера Милосская и башмак шевровой кожи, — все одинаково ценно для нас, на все отзывается наша чуткая душа, всему в унисон звучат ее струны.

Мы поем наслаждение, мы поем страдание, мы поем чайные розы тела девушки, <...> мы поем любовь, мы поем смерть».

Далее лектор упомянул о консерватизме нашей критики, о тех нападках, которым подверглись «декаденты» — символисты — Бальмонт, Брюсов, А. Белый, Блок, Ф. Сологуб, Гиппиус, — при вступлении на путь литературы, сравнил эти нападки с нападками на футуристов и перешел к объяснению его.

Лектор выяснил сущность и идеи футуризма итальянского и русского, указал на ту разницу, которая существует между двумя школами русского футуризма — «эго» и «кубо»[344].

Согласно другому рецензенту, «вся лекция продолжалась многим меньше часа» и носила сумбурный характер. В одном месте Шенгели заявил, что «он позабыл стихотворение, и пусть слушатели сами вспомнят». Немногочисленные слушатели сохраняли, «несмотря на душивший их смех, наружное спокойствие»[345].

В том же году Шенгели окончил гимназию, поступил сначала в Московский университет, но вскоре перевелся на юридический факультет Харьковского университета; выпустил несколько поэтических книг «Розы с кладбища (1914), «Лебеди закатные» (1915), «Зеркала потускневшие» (1915), «Гонг» (1916); участвовал в гастрольных турне И. Северянина (1916—1917), по окончании которых вернулся в Харьков.

Тему «Новое пушкинство» Шенгели начал развивать еще во время выступлений с И. Северяниным, а по окончании этих гастролей 13 апреля 1917 в **Харькове** (Литературно-художественный кружок) был устроен вечер, на котором Шенгели сделал доклад «Новое пушкинство. (Поэзия ближайших дней)», а также, согласно анонсу, читали стихи А. Гатов, Д. Зеленский, П. Краснов, Е. Ланн, Д. Помренинг, А. Прокопенко и Г. Шенгели[346].

Познакомиться с «Новым Пушкинством» собралось довольно много публики, правда, почти исключительно — молодежи.

Вечер был разделен на две части: теоретическую, заключавшуюся в докладе г. Шенгели о «Новом Пушкинстве», — и иллюстрационную, в которой представители «Нового Пушкинства» должны были выступить с чтением своих произведений.

Г. Шенгели говорил в своем докладе о стихосложении, его формах и законах, доказывал, что надо писать не плохие, а хорошие стихи, что в поэзии важна не только форма, но и содержание.

Все это были истины очень полезные, хотя и — общеизвестные. В качестве образца хороших стихов докладчик скромно процитировал свои сочинения.

Молодая аудитория внимательно прослушала доклад г. Шенгели и выразила ему одобрение. Желающих возражать не нашлось.

После перерыва представители «Нового Пушкинства» заняли места на сцене и, по приглашению докладчика г. Шенгели, читали свои стихи.

Несомненно, среди выступавших есть способные, даровитые люди. Но стремление к вычурности и позе заметно у многих. А главное — все эти стихи так ненужны, так незначительны, так скоро и прочно забываются, что, пожалуй, и писать их не стоило. <...> Впрочем, у публики молодые поэты имели большой успех, особенно г. Шенгели[347].

События октября 1917 года и последовавшая за ними Гражданская война отрезали Крым, Украину, юг России от центра страны. Вплоть до

весны 1922 года деятельность Шенгели была связана в основном с Крымом, Харьковом и Одессой.

Выступление Д. Петровского

Поэт Дмитрий Петровский, примкнувший к футуристам, по-видимому, в 1915 году[348], был знаком с Б. Пастернаком, В. Хлебниковым, Г. Золотухиным, С. Вермелем, В. Татлиным и другими. В предреволюционные годы он прославился весьма скандально, но не как футурист: он был пойман, когда вырезал редкие гравюры из книг библиотеки Румянцевского музея[349]. Дело пошло в суд.

> Вчера <30 марта 1916> в окружном суде по второму уголовному отделению слушалось с участием присяжных заседателей дело по обвинению личного почетного гражданина Д.В. Петровского в краже гравюр. На суде Петровский заявил, что он — бывший футурист. Питая искренний интерес к истории живописи, но не имея возможности, в виду отсутствия средств, поехать за границу, он решил пополнить свое художественное образование «домашним», так сказать, способом. Способ заключается в вырезывании гравюр из художественных изданий в различных библиотеках Москвы.
>
> — Теперь, — заявил Петровский, — я от футуризма отказался и хочу стать честным человеком.
>
> — Кроме того, — добавил он, — я готовлю к печати ценный труд, который должен произвести переворот в литературе по вопросам искусства.
>
> Присяжные заседатели Петровского оправдали[350].

Словам Д. Петровского на суде доверять не стоит, как в отношении «ценного труда по вопросам искусства», так и его отречению от футуризма. Ему выгодно было соврать, и он соврал. Отречение осталось фактом его личной биографии, о котором он никогда впоследствии не упоминал. На его отношениях с поэтами-футуристами этот эпизод, видимо, не отразился.

1 мая 1916 Петровский приехал в **Царицын**, навестить томившегося в казармах Хлебникова. В городе он встретил Татлина. Чтобы заработать денег на обратный путь, был устроен футуристический вечер[351]. 25 мая 1916 Д. Петровский выступил с лекцией «Чугунные крылья» в Доме науки и искусств. Программа лекции включала: «1) Дни Икара. 2) Чугунные крылья. 3) Современность как плавильный горн. 4) Пути от пространства ко времени. 5) Существуют ли чистые законы времени. 6) Достиги Хлебникова: "Время мера мира". 7) Футуризм перископ будущего. 8) В пользу словотворчества. 9) Законы языка (законы языка Русских, опыты). 10) На смену живописи: Законы форм, закон веса у Татлина и Бруни. О Татлине. 11) Обзор нащего прошлого в поэзии. 12) Чтение образцов поэзии (прочтет Петровский). 13) Хлебников и Тат-

лин о Петровском. 14) Футуристы как послы будущего. 15) Будущее футуризма как миф Тезея и Минотавра»[352]. Анонсировалось участие в вечере Татлина, но он лишь молчаливо присутствовал на сцене. Передадим слово очевидцу:

На этот раз перед собравшейся публикой представление давали вынырнувшие откуда-то два футуриста — футуристические поэт Петровский и художник Татлин. В то время как первый что-то бессвязно болтал на непонятном «футуристическом» языке о пространстве, времени, звуках, буквах, декламировал свои собственные произведения, художник во время лекции сугубо молчал.

А, собственно, публика порядочно утомилась от этой «лекции» поэта, жаждала услышать от художника новые откровения, скрытые в художественных произведениях футуристов. Но, увы и ах! По рукам публики ходили какие-то, и даже не нарисованные, а просто отпечатанные на хорошей веленевой бумаге, футуристические барельефы[353] <...>. Что сказать о самой лекции? Во-первых, нужно сказать, что г. Петровский, как лектор, никуда не годится, говорит каким-то утомленным, надломленным голосом, не обладая совершенно ораторским талантом; вся лекция, если можно так выразиться, не имея никакой связи, была построена на каких-то отрывках. Было видно, что лектор сам себе в достаточной степени не уясняет того, что он хотел бы выразить той или иной мыслью.

Говорить серьезно о содержании лекции ввиду ее туманности весьма затруднительно. Временами казалось, что в лекции были какие-то потуги объяснить необъяснимое, сверхъестественное. Так, например, лектор развивал идею, что цифры 317, 48 и 365 имеют какое-то мистическое роковое значение — период лет триста семнадцать, дважды триста семнадцать и так далее моменты великих потрясений в жизни народов, они знаменовали и знаменуют период великих войн. Нынешняя война путем подобного рода исчислений была предсказана футуристами еще в 1908 году.

Тогда в Петроградском университете будто бы футуристами было выпущено стихотворение об этом событии.

Публика, имевшая несчастье попасть на лекцию, задавала господам футуристам вопросы, прося объяснить ту или иную футуристическую чушь, но все попытки оказывались тщетными, ибо ни лектор, ни его товарищ не давали желаемых объяснений. Среди немногочисленной публики часто слышался смех. «Лекция» затянулась до 12 час. ночи[354].

Хлебникову участвовать в вечере не разрешило военное начальство, но он сбежал из казармы и, спрятавшись за занавесом, суфлировал Петровскому. Петровский вспоминал, что слышал смех Хлебникова, когда сам со сцены «врал о Рамзесе и Абу Темале и спутал Матуаклина с Паякувием, называя последнего Пануквием»[355].

Сам лектор, видно, плохо разбирался в числовых формулах, которые должны были пояснить закономерность числовых отношений и, в конце концов, бросил эту тему.

> Время от времени лектор читал стихи[356], но так невнятно, что трудно было разобрать слова.
>
> Держался Петровский, против футуристического обыкновения, скромно и, по-видимому, был крайне смущен полунасмешливым отношением публики[357].

Впоследствии (лето 1916) Петровский путешествовал вместе с Хлебниковым по Волге, затем был мобилизован в армию.

Суммизм

Уроженец Полтавской губернии Сергей Подгаевский, получивший известность выступлениями в Петербурге и Москве, участник выставок «Союз молодежи» (1913—1914) и «№ 4» (1914), автор заумных книг «Шип», «Эдем», «Бисер» и «Писанка футуриста», выступавший на выставке «синтезостатических композиций» Татлина (май 1914) с «динамодекламацией» своих «постзаумных рекордов», после отъезда из Москвы (лето 1914) перенес свою деятельность на Украину. Весной 1915 года он организовал две гастроли в **Харькове** (театр Сарматова). Согласно анонсам, футуристы братья Сергей и Василий Подгаевские выступали 10 и 11 апреля 1915 с «Динамо-декламацией»[358].

Один из сотрудников местной газеты откликнулся на эти выступления любопытным воспоминанием:

> Те, кто часто бывал в прошлом году в лучших книжных магазинах, наверное, видели на витринах тоненькую и пестренькую брошюрку с названием «Кваква». Ни рисунки, ни стихи даже не напоминали футуризм и были донельзя плохой имитацией бездарных творений Крученых. Самым оригинальным в этой книжонке Сергея Подгаевского была цена... 5 рублей. Были еще «творческие» опыты выступающих в театре Сарматова «футуристов», но в них не было ни капли футуризма[359].

Автор этой заметки — харьковский поэт Сергей Богомолов, безусловно, был знаком с творчеством эго- и кубофутуристов, поскольку публиковал рецензии на их книги. Но, очевидно, его представления об «истинном» футуризме склонялись к воззрениям Северянина, незадолго до этого гастролировавшего в Харькове. С таких позиций, заумь, конечно, не только не футуризм, но и вовсе не искусство. Впрочем, заметка интересна не этим. Она содержит единственное упоминание о существовании книги С. Подгаевского «Кваква». Ни самой книги (по-видимому, самодельной, малотиражной), ни других свидетельств, подтверждающих ее существование, разыскать пока не удалось.

В том же 1915 году С. Подгаевский основал новое направление — суммизм, воплощавшийся сначала в «живописном суммистском барельефе», «живописной суммистской скульптуре» и чуть позже в «живописной суммистской поэзии». Согласно Подгаевскому, «все живописные

стили, выступавшие ранее порознь, сливаются, суммируются в живописном суммистском барельефе», в этих произведениях — «многосложная сумма предыдущих стилей, живописи и барельефа». «Живописный суммистский барельеф, постепенно развиваясь, преображается в живописную суммистскую скульптуру. <...> В архитектурных построениях живописной суммистской скульптуры суммируются в одно целое с особенной силой и экспрессией все предшествовавшие школы в современном искусстве; они лишь элементы для достижения глубокой выразительности индивидуальных суммистских задач. <...> Дерево, железо, вата, материя, уголь, кости, камни, перья, стекло и проч. и проч. бесчисленные технические материалы суммизма раскрепощаются, выводятся из своего "безжизненного плена" и в общей красочной конструкции суммистского произведения, постигаются интуитивно, как таинственные символы потустороннего, неведомого нам мира»[360]. Проповедуя самоценность каждого материала в суммистском произведении, Подгаевский в то же время подчеркивал, что сущность суммизма в едином впечатлении от этого самоценного материала и красочной формы, красочной гармонии картины. Это не беспредметность и не «предметность, как таковая», лишенная какой-либо утилитарности, функциональности, логичности, разумности. Подгаевский придавал своим живописно-предметным композициям символическое или идейное значение, апеллируя не к «материалу как таковому», а к идее или концепции, реализованной на языке живописно-предметной композиции. Последовательно включив заумное слово в число материалов живописного суммизма, Подгаевский получил «живописную суммистскую поэзию». Он считал, что «соединение в одно целое заумной поэзии и живописного суммизма», конструирование общей гармонии из заумного слова, красочного жеста и «сумм-материала» повышает экспрессию слова, силу его выражения и приводит «к ярким неожиданным эффектам»[361].

Провозглашение суммизма состоялось в Полтаве 25 января 1916 в павильоне сада Дворянского дома. В этот день прошел «суммистский вернисаж», открытие выставки картин С. Подгаевского «Суммизм»[362]. Для пущей важности объявление о выставке было дано от имени «дирекции суммистского движения». Экспонировались работы 1907—1916 годов, разбитые на группы: импрессионизм (63 работы 1907—1909 гг.), пуантилизм (11 работ 1910 г.), плоскостной стиль (13 работ 1911 г.), романтическая фаза стиля (33 работы 1912 г.), кубизм (34 работы 1912—1913 гг.), рунд (27 работ 1913—1914 гг.), кубо-рунд (18 работ 1913—1914 гг.), футуризм (140 работ 1914—1915 гг.), кубо-футуризм (6 работ 1914—1915 гг.), лучизм (4 работы 1914—1915 гг.), живописный суммистский барельеф (11 работ 1915—1916 гг.), живописная суммистская скульптура (7 работ 1915—1916 гг.), живописная суммистская поэзия (3 работы 1916 г.). В каталоге к каждой группе произведений было предпослано авторское предисловие.

> Кому скучно, тот найдет для себя много веселящего на выставке «суммиста» — Подгаевского. Смеяться можно откровенно. Можно автора вы-

ставки обозвать сумасшедшим — и также не будет обидно: ведь на манифесте итальянского футуриста Карра начертано — «Нужно считать почетным титулом кличку “сумасшедшие”». Да и сам Подгаевский говорит, что художник должен быть «головокружительным вихрем всех ощущений», должен находиться в состоянии почти безумия. <...> Не ищите «заумных» мотивов в произведениях Сергея Подгаевского. Не ищите смысла. Вы видите, как запуталась вон там, ближе к правому углу, одна дама. Веселыми глазами она разглядывает картину «поэт, его любовница и “попка”». И, разливая вокруг себя веселый смех, жалуется, что любовницы поэта она никак не может найти. <...>

— На то вам и футуризм, чтоб непонятно было.

Впрочем, если вы уж очень любопытны, обратитесь к самому художнику: он любезно вам даст объяснения. Вот, например, последний крик искусства — суммистский барельеф «Автопортрет». Здесь вы видите распятого Христа. Но распятый Христос — это он, Подгаевский, это они, носители новых форм, нового света (и новой тьмы?) и сверхиндустриальной культуры, они, — «распинаемые толпою»... Трагично, не правда ли?

А вот на другом барельефе — Смерть моего отца — собрано несколько предметов: разбитая чаша, сделанная покойным; гнездо ос, свидетельствующее о его любви к пчеловодству. Дата 23 марта — день его кончины. Одинокая острая оса, покидающая свое гнездо — это, надо уразуметь, Подгаевский, собирающийся бросить миру свои откровения.

Как видите, ряд предметов в сумме дают одно изображение. В этом сущность нового течения в искусстве, открытого самим Подгаевским. Суммистское произведение состоит из многих материалов — слагаемых, которые выражают мысль, будучи связаны в одно целое, в сумму.

На выставке есть еще много других «жемчужин» новаторского искусства. Укажу на наиболее интересные, на мой взгляд. «Злой выпад» представляет собою сорванный с конфетной коробки ангелочек на синей бумаге. Внизу надпись:

проклятиѢ нормальн.
ыww ъутьвержд. дайю.

В живописной суммистской поэзии найдете такие строки: «Вирши сопя ковыряют нос», «сургуч, пли, вонюч, ачхи, бей, алкоголей». Поэзия? Чтоб понять такую поэзию, — говорит тот же Подгаевский, — нужно углубиться, нужно, ее почувствовать, а его — авторские — объяснения будут протокольны, невыразительны, как невыразительна, например, словесная передача похоронного марша Шопена.

Заканчивая настоящую заметку, я должен все же прибавить, что у автора отчетной выставки есть несомненно искра Господня. За это говорят его импрессионистские произведения. <...> Они вызывают строй мыслей и настроений, в них виден мятущийся дух, видна тревога. Эти картины относятся к тому времени, когда художник находился только в преддверии исканий[363].

В другой заметке с характерным названием «Выставка работ дома для умалишенных» более подробно описывались некоторые из произведений: № 53 «Мое разрушенное царство» — «нарисованы: сломанный стул, обрывки одежды, мантии, обувь, части и куски обстановки и т.д., все это густо перемешано» (работа была помещена в импрессионистском разделе); № 13 «В саду» — «сад ему, несчастному, представляется в виде размалеванного яркими красками пятна» (работа была помещена в импрессионистском разделе); № 349 «Лучистая ночь» — ночь «представляется в виде бесконечного числа восклицательных знаков, направленных в разные стороны» [работа из раздела лучистских произведений, в каталоге значится как «Лучистая ночь (пневмо-лучизм)»]; «на своей "скульптурной" работе — "здравомыслящий остановись!" № 370 — вывел русскими буквами: "Трели кобылу луне извержение противно скрючил не пели скот нюхнул идиот выпучил пылу". "Оыдв свернись бубликом вши шут и хи ликом вопись"» (раздел живописной суммистской поэзии, в каталоге названа «Здравомыслящий, опомнись!»); «На "скульптуре" долженствующей изобразить "Денатурат" — № 369 — пишет: "Сургуч или вонюч бел пей лучи ачи бельмо тли удави куч болотн спич алкоголей"» (раздел живописной суммистской поэзии); «Изваял "Моим последователям — мое страдание и радость" — № 371, сделал такое к работе нравоучение: "Вирши сопя ковыряют носы козы лопну зрим герострат кукиш козы рели хлопну фат я"»[364] (раздел живописной суммистской поэзии); № 368 «Воспоминания копченой воблы» — «на куске картона приклеена "натуральная" копченая вобла из мелочной лавки, а кругом расположена непонятная и безвкусная неразбериха, о коей, несмотря на свое копченое состояние, якобы вспоминает бедная вобла» (раздел живописной суммистской скульптуры); и снова № 369 «Денатурат» — «на этой последней "картине-скульптуре" мы видим <...> чучело птицы, окруженное надписями: "Сургуч... пли, вонюч... бель... Пей... мри... Ач... Бельмо" и т.д. Тут же отчасти замазанное краской печатное объявление, на котором остались части надписи: "...я жидкость заключает в себе вещества, от которых не ... ить нельзя..."»[365].

Еще одна саркастическая заметка гласила:

> Картины г-на Подгаевского — вне конкуренции: замысел их до того глубок и исполнение их до того талантливо, что полтавской публике их не понять.
>
> Да разве может какая-нибудь ветреная малоросска вообразить, что велосипедное колесо, будучи прилажено к разбитой миске, есть не что иное как — «Последняя любовь»[366]? Понять ли ей, что безобразные тени туманного полотна должны изображать «Три грации»[367] или в лучшем случае «шум электрического вентилятора»[368]?[369]

В общем, все происходило как обычно. Начиналось привычное зубоскальство. Но неожиданно череда стандартных ругательных откликов была нарушена, и началось нечто необычное. Сначала появилась статья в защиту творчества Подгаевского.

Художник — пророк; он призван открывать толпе глаза на прекрасный Божий мир и средством для этого может избрать все, что кажется ему наиболее подходящим. Условные формы живописных произведений не должны связывать его, — рисунок ему не нужен, — он имеет дело идеей, настроением, впечатлениями. Внутренний мир человека настолько богат, что нельзя его запечатлеть в шаблонных формах, — для выражения его нужны особые условные знаки. <...>

Для большей наглядности я позволю себе остановить внимание читателя на одном из номеров выставки (№ 336), в котором художник Подгаевский в скульптурном произведении представил себя и отношение к нему публики, почему и № этот в каталоге его обозначен: «Моя суммистская биография».

На небольшой четырехугольной доске наклеены: небольшая рамка, окрашенная в три символических цвета (красный, зеленый и желтый); сквозь стекло рамки видна визитная карточка художника; над рамкой распростерлось какое-то чудовище, с острой хищнической головой и змеиным хвостом, вырезанное из кордона. Под рамкой кусок ржавой пилы и зубчатое колесо; еще ниже кусок зеркала, обвитый зеленью. Все эти предметы охвачены деревянной рамой, неправильной формы, сделанной из куска старого багета, обломка тротуарной доски и еще какой-то завали.

По словам художника Подгаевского, все это означает следующее: его, художника, отделяет от публики непроницаемая стена (стекло); толпа издали видит его, читает его имя (визит. карточка); возмущается им, негодует на него (хищное чудовище). Его жизненный путь, — от коварства и злобы людской, — тернист и мучителен (пила); страдания бесконечны (зубчатое колесо). Люди смотрят на меня, говорит он, и на мои произведения, смеются, бранят; но смеются они и бранят самих себя (зеркало), и это венчает меня только славой победителя (гирлянда вокруг зеркала). Уродливая рама — это символ разрушения старой художественной школы с ее отжившей рутиной. Жалкий кусок старого багета, который когда-то горделиво украшал художественное произведение, теперь приравнен к обломку тротуарной доски, потоптанной, грязной, — они вместе оплакивают прошлый свой блеск и былое величие.

Художник Подгаевский, бесспорно, человек убежденный, горячо преданный исканию нового пути в искусстве; но по многим из его произведений видно, что у него нет твердой, определенной художественной школы; этим, по-нашему мнению, и объясняется, что многие из выставленных им вещей далеко не художественны; в иных из них слишком грубая комбинация тонов, — мало в них художественного вкуса. Многие произведения, особенно суммистские, уж слишком наивны по своему замыслу и выраженной в них идее; а иные вещи даже грубы и оскорбительны, напр. № 261-й — «Сенсационная рогожа» — «на посмеяние обезьянам», т.е. — публике[370].

После такого пролога началось настоящее театральное действо. Ежедневно с 7 по 20 февраля 1916 С. Подгаевский стал устраивать на выставке публичные объяснения своих суммистских произведений, опуб-

ликовав программу, в какой день какие произведения он объясняет[371]. В ответ со стороны противников он получил рассерженный отклик: «Наглость ли безграничная, глупость ли непроходимая?»[372] и панегирик со стороны приверженцев. Последний рисует Подгаевского в позе пророка. Именно эту роль художник исполнял перед полтавской публикой. И его проповедь имела успех.

Я несколько раз был на выставке «Суммизм», на объяснениях художника и теперь смело и открыто заявляю, что в лице С. Подгаевского мы должны видеть богато одаренного художника-новатора, горячо преданного искусству.

И больно становилось за полтавское общество, за его злобное отношение к выставке «Суммизм», больно и стыдно было за тех «критиков», которые не перестают слать по адресу С. Подгаевского свою, ни на чем не основанную, грубую, иногда даже неприличную брань. «Суммизм — мое святая святых. Суммизм — мое божество — лик обновленной живописи. Суммизм — мое искание, верование, тоскование по грядущему синтезу всей жизни. Суммизм пустил свой росток, стал органически-гармоническим. Близок светлый, радостный и лучезарный суммизм, близок суммизм — эпос — стихия. Быть может мне не суждено жить в период его ярчайшего расцвета, но я глубоко чувствую его приход. Огненная заря надо мною! Я тоскую еще больше, чем раньше, но в моей тоске есть Вера!», пламенно говорил художник-фанатик. И в каждом его слове чувствовалась большая мощь и убежденность. <...> О смехе и брани публики и недалеких критиков С. Подгаевский говорит: «Ко всему этому я привык. Так привыкает слепой к своей слепоте — мраку, но желание — жажда увидеть свет — солнце никогда не покидает его». В этих простых словах — большая правда и трагедия автора! Художник в своих объяснениях говорит ярким «импрессионистским» языком, обобщая детали, и неумолимо ведет мысль слушателей к своей основной цели — к идее произведения. Невольно отдаешься ему, идешь за ним и прощаешь ему все. Прощаешь ему все его крайности и подчас слишком грубые образы. Постепенно суммистское произведение оживает, «предметность» его, даже самая грубая, приобретает, как говорит художник, «душу» и «живое тело». Символы — предметы сливаются в нечто общее и в результате перед нами пышно расцветает особое, никогда никем не виданное творение. Забываешь и холод и неудобное для выставки помещение, весь погружаешься в экзотические, фантастические грезы художника, удивляешься ему, бранишь и благодаришь его в душе. <...>

Но возникает вопрос, почему С. Подгаевский открыл и провозгласил свой суммизм не в Москве, не в Петербурге, а в Полтаве, этом небольшом, далеко «не художественном» городе? На это С. Подгаевский отвечает так: «Я родился в Полтавской губернии. И поэтому хочу, чтобы из Полтавы, из моей дорогой Украины впервые зазвучал мой суммизм, отсюда пустил бы свой росток». Быть может и в самом деле на долю Полтавы выпадает такая большая честь, как зарождение в ней нового искусства, новых идей в живописи, а мы, полтавцы, не умеем оценить этого, не умеем по достоинству вознаградить художника-новатора.

Перед нами человек железной воли и бесстрашной энергии!

«Так было — так будет», говорит художник по поводу нападков. — «Такова участь новаторов, — это старо, как наш мир». <...>

«Для того чтобы воспринять суммизм, воспринять не только техническую сторону его и примириться с его новыми сочетаниями красок, форм и материала, чтобы понять сущность его, его содержание, идеи, нужно быть не только современником, но и ранним предтечей суммизма. Нужно отыскать в себе тоску по будущей красоте литургического искусства. В вашей разобщенной многогранности (обращается он к слушателям) должны быть грани, обращенные в грядущее, должны быть моменты ожидания. Должны вы зажечь светильники и ждать Жениха и готовиться. Мне уже открылось пророчески то, что примирит противоречия и сольет раздробленные грани в единый лик. Синтез и примирение всех сил, мятущихся ныне, органическое и гармоническое слияние всех стилей и направлений в искусстве — суммизм. В самой глубине и стихийности грядущего суммизма родится новый художник — Мировой Суммист. Я верю! И ничто не может поколебать моих глубоких новаторских убеждений. Они — «соль» обновленного чуда — искусства, они — терновый венок мой».

И нельзя не верить тому, о чем с таким энтузиазмом и страстностью говорит художник-пророк. Можно не соглашаться, можно спорить, наконец, но нельзя не поверить искренности художника, искренности его творчества и исканий. Нельзя, говорю, не увидеть в лице С. Подгаевского мученика идеи. «Если можете, если есть у вас хоть немного чуткости и много тоскующей влюбленности в каждый кусочек красоты (обращается он к слушателям) — с открытой душой подходите к каждому творению моего изумительного детища — суммизма, в котором столько достойной привета красоты. Привет ей долгожданной!».

С такими словами обращается художник к публике, а публика в большинстве своем... заплевала его! — Не поняла его[373].

Концепция произведения, данная художником, становилась одним из существенных компонентов суммистского произведения, поскольку раскрывала символику предметов и устанавливала взаимосвязи между отдельными частями произведения. Именно концепция сливала «раздробленные грани в единый лик», играя роль ключа к зашифрованному посланию. Но все ключи Подгаевский хранил у себя, выдавая их лишь во время публичных объяснений. На закрытии выставки 20 февраля 1916 он объяснял свою работу «Моим последователям мое страдание и радость», завершив этим выступлением первую проповедь суммизма в Полтаве. Действо закончилось весьма торжественным финалом, возможно, инспирированным самим С. Подгаевским. В полтавской газете от имени «группы, посетивших выставку "Суммизм"» было опубликовано «Открытое письмо художнику-новатору Сергею Подгаевскому»:

Дорогой гость!

С глубоким прискорбием прочли мы вчера <...>, что Вы со своей выставкой оставляете наш город. Не остаться мы вас просим. Нет, слишком

много незаслуженных плевков и брани выпало на Вашу долю. Цель этого письма выразить Вам глубокую признательность и горячую благодарность за новые пути, указанные Вами, и светлые горизонты, Вами открытые. Творите, дорогой учитель!

Покуда живо искание, покуда появляются новаторы, подобные Вам, — до тех пор будет процветать искусство, всем нам близкое и дорогое!

Шлем Вам искренние пожелания успеха в Вашем тяжелом, но славном пути[374].

Противники Подгаевского не могли позволить, чтобы суммистская акция завершилась на торжественной ноте, и опубликовали напоследок ряд резко отрицательных статей о выставке.

После удачного дебюта длительное время С.А. Подгаевский не устраивал выступлений. Только почти через полтора года, 10 июня 1917 он устроил в **Москве** (Большая аудитория Политехнического музея) вечер о грядущей красоте с лекцией «Суммизм» (интернациональное искусство зрительного восприятия — последнее достижение) и с динамо-декламацией[375]. Отчета о вечере в прессе не появилось.

Еще через год, 18 (5) июня 1918 С. Подгаевский вновь устроил в **Полтаве** (Городской театр) «Суммистский вечер», рекламируя его как «колоссальную сенсацию», как «спектакль нового искусства»[376]. Никаких подробностей о нем не найдено.

Не располагая информацией о том, в какие формы развился суммизм более чем за два года существования, можно все-таки с уверенностью сказать, что он, будучи в идейном родстве со всечеством и «оркестровой живописью», представлял собой боковую ветвь в развитии живописного авангарда и не имел сколько-нибудь значительного числа последователей.

Башкирский период Д. Бурлюка (1916—1917)

В конце весны или начале лета 1915 года Д. Бурлюк вместе с женой, двумя сыновьями и матерью перебрался из Москвы на станцию Иглино под Уфой, где находился его отец в качестве агента по заготовке хлеба для армии, а к весне 1917 поселился близ станции Буздяк Волго-Бугульминской ж. д.[377] Часто выезжая оттуда в Уфу, Москву и Петроград, он принимал участие в 6-й выставке общества художников «Бубновый валет» (5 ноября — 11 декабря 1916, Москва) и 2-й «Выставке современной русской живописи» (27 ноября 1916 — 1 января 1917, Петроград). Кроме того, Д. Бурлюк принял активное участие в работе Уфимского художественного кружка, вошел в число его членов и выставлял свои работы на трех выставках кружка. На первой выставке, открывшейся 21 октября 1916 (здание Губернского музея), всего экспонировалось 263 произведения[378], включая И. Айвазовского, И. Шишкина, А. Васнецова, П. Верещагина, работы местных художников. Произведения Д. Бурлюка (20 работ) носили реалистический характер; тогда как наиболее

свежие и интересные работы этого периода были отправлены в Москву на выставку «Бубнового валета».

Вторая выставка картин Уфимского художественного кружка открылась 25 марта 1917 (здание Губернского музея)[379] и продолжалась около месяца. Д. Бурлюк показал на ней 32 произведения (реализм, импрессионизм, футуризм)[380].

Чуть ранее второй выставки Уфимского художественного кружка Д. Бурлюк уехал в **Самару**, где 5 марта 1917 открыл первую свою персональную выставку (здание Волжско-Камского Коммерческого банка)[381]. Согласно каталогу, экспонировалось 139 работ Д. Бурлюка и 11 произведений его матери — Л.И. Михневич[382]. В предисловии к каталогу, он писал: «Я принимаю всякое искусство, даже попытку на искусство: классицизм, реализм, импрессионизм, декадентство, кубизм, футуризм. <...> И отрицаю все — ординарное и продажное — всякую рабскую копию. <...> Я пессимист — заранее знаю, что всякое культурное начинание почти всегда обречено (в провинции особенно) на неудачу, — и все же устраиваю выставку картин; но мне свойственен и американизм: — если есть хоть малейший шанс на удачу, — (пусть моральную), я иду ему навстречу»[383]. Принимая всякое искусство, он идейно солидаризовался с Подгаевским, но в отличие от последнего не смешивал разных стилей, а всегда четко их дифференцировал. Показанные на выставке работы последнего года были выполнены им в стилях классицизма, реализма, импрессионизма, кубизма и футуризма. Причем как футурист он заявлял, что является «представителем символического футуризма»[384]. Собственно, в футуристическом отделе выставки было представлено лишь 10 работ.

События Февральской революции отвлекли внимание самарской публики и журналистов от выставки Д. Бурлюка. Но в это время в Самаре оказался С. Спасский, описавший впоследствии подготовку выставки, прогулки с Бурлюком по городу, выступления последнего на революционных митингах и собраниях, объяснения им своих картин, лекцию об искусстве, которую они вместе с Бурлюком устроили на выставке, и чтение стихов. Согласно Спасскому, часть картин была продана, выставка прошла без убытков[385].

Д. Бурлюк уехал обратно в Буздяк, где весной, летом и осенью 1917 года много работал[386]. 8 октября 1917 открылась третья выставка картин Уфимского художественного кружка (Губернский музей)[387], на которой он демонстрировал 41 работу[388].

В ноябре 1917 года Бурлюк уехал с картинами в Москву для участия в последней выставке[389] общества «Бубновый валет» (21 ноября — 3 декабря 1917), а впоследствии принял участие в 24-й выставке Московского товарищества художников [23 (10) февраля — 17 (4) марта 1918, галерея Лемерсье][390] и 7-й выставке общества художников «Свободное творчество».

5 июля 1918 Уфа была захвачена чехами, а в декабре 1918 года перешла в руки колчаковцев. Оказавшись отрезанным линией фронта от Москвы и Петрограда, Д. Бурлюк предпринял гастрольное турне по Уралу, Сибири и Дальнему Востоку. В турне он отправился с десятью

картинами, «бросив свой трехлетний труд в 250 картин на станции Буздяк Вол. — Б. ж. д. и в городе Уфе (100)»[391]. Впоследствии он пояснял, что бросил картины, спасая от боевых действий семью и детей[392].

Видимо, часть этих картин была использована членами Уфимского художественного кружка в дальнейшей деятельности, при устройстве четвертой выставки картин. Подготовка к этой выставке началась еще в сентябре 1918 года[393], однако обострились боевые действия (31 декабря 1918 Уфу заняла Красная Армия, а 14 марта 1919 захватили колчаковцы) и выставка состоялась лишь 13—27 апреля 1919 (1-е высшее начальное училище), когда сам кружок находился в периоде реорганизации. Экспозиция носила название «Выставка картин. Академический реализм, неоимпрессионизм, футуризм»[394]. Демонстрировалось более 300 картин, этюдов, акварелей, рисунков петербургских, московских, уфимских и других художников[395]. Сведений об участниках этой выставки не найдено, но трудно представить, чьи еще работы, кроме Д. Бурлюка, могли составить футуристический отдел экспозиции.

За время, проведенное в Башкирии, Бурлюк оказал заметное влияние на творчество некоторых уфимских художников и до конца жизни поддерживал переписку с Уфимским художественным музеем и знакомыми живописцами[396].

Нарисовав более-менее полную, хотя и не исчерпывающую, картину предреволюционного освоения провинции левыми поэтами и художниками, можно приступить к описанию истории русского авангарда вне Москвы и Петрограда в период революции, Гражданской войны и начала НЭПа. Как уже говорилось выше, распространение левого искусства по территории бывшей Российской империи шло преимущественно в южном и восточном направлении, охватив в 1917—1922 годы более 50 городов. Ниже, при описании событий этого периода будем придерживаться главным образом географического принципа, последовательно переходя от региона к региону с севера на юг и с запада на восток. Отступление от этого принципа в целях удобства изложения материала сделано лишь для гастрольных турне отдельных деятелей левого искусства, а также странствий некоторых из них по различным причинам житейского, политического или иного характера.

СЕВЕРНАЯ РОССИЯ

Несмотря на значительную территорию русского Севера, протянувшуюся от Вологды и Вятки до Архангельска и Мурманска, на ней расположено не так много крупных населенных пунктов. Такая рассеянность культурных центров, а также суровый климат делали этот регион малопривлекательным для гастрольных поездок деятелей искусства, в том числе и футуристов. Все они предпочитали южное и юго-восточное направление. Тем не менее деятели левого искусства оставили свой след и в этом регионе.

Архангельск

До февраля 1917 года в Архангельске бывал А. Туфанов. Под псевдонимом А. Беломорцев он сотрудничал в архангельских газетах по вопросам кооперации (1916—1917), пересылая часть статей из Петрограда.

В 1914 году А. Туфанов — 37-летний преподаватель императорского училища глухонемых порвал с педагогической деятельностью и вступил на путь поэтического творчества. Будучи приверженцем «чистой поэзии», он осуждал поэтов, писавших стихи на военные темы, и проповедовал «надпартийность» в журнале «Северный гусляр». Себя он считал поэтомцентристом и с позиций крайнего индивидуализма призывал каждого идти своей дорогой, «а костыли (идеи Л. Толстого, Канта, Достоевского, Маркса) пора побросать в реку забвения»[397]. При желании можно было увидеть в этом призыве аналог кубофутуристического лозунга «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности». Сам Туфанов пытался идти только своей дорогой, но, несмотря на эстетическое бунтарство, сразу освободиться от идей своего времени было не в его власти. Воспитанный на символизме, он во всей современной ему поэзии видел только реакцию против символизма, за которой придет опять он же с его новыми устремлениями к солнцу, к познанию сверхчувственного, потустороннего мира путем созерцания и сквозь реально-эмпирическое[398]. Свое творчество А. Туфанов определял «тремя переменными», близкими к канонам эгофутуризма[399]: 1) интуиция при вдохновении, 2) интуиция при подыскании аналогов во Вселенной, 3) интуиция мелодического отображения формы. Всю свою прежнюю деятельность Туфанов считал прививкой, временными средствами для расширения своего ego, к 1916 году уже отброшенными. Понимание своего творчества современниками он в лучших футуристических традициях считал необязательным. «Чем меньше поймут эту книгу, — писал он, — тем она будет представлять большую ценность для меня»[400]. Вышедшая из печати осенью 1916 года[401], первая книга А. Туфанова стала не столько заявкой на будущее, сколько все тем же подведением итогов его увлечения символизмом. В творчестве Туфанова назревал поворот, происшедший вскоре под влиянием философии А. Бергсона и работ В. Шкловского, Л. Якубинского, Б. Кушнера и О. Брика, опубликованных в двух выпусках «Сборников по теории поэтического языка» (сентябрь 1916 и февраль 1917). О серьезном интересе к вопросам русской фонетики свидетельствует выступление Туфанова на рубеже 1917—1918 годов вместе с «молодыми лингвистами, учениками проф. Бодуэна де Куртене, против большевистского проведения»[402] реформы правописания.

В мае 1918 года Александр Туфанов вместе с братом Николаем выехал из Петрограда на родину отца в Шенкурск (Архангельская губерния). Причинами отъезда послужили, по-видимому, стремление антибольшевистски настроенного Николая Туфанова (22-летнего офицера русской армии, воевавшего в Галиции и Закавказье, дважды представленного к Георгиевскому кресту, студента Военно-медицинской акаде-

мии) уклониться от советской мобилизации и голод в Петрограде. А. Туфанов, любивший и всячески опекавший младшего брата, вспоминал: «Он подавал большие надежды в профессорском кругу, и Академия готовила его к профессуре. <...> Казалось, что вся энергия, скопленная веками его крестьянским родом, развернулась целым веером его сил и горела везде вспыхивающими огнями»[403]. После высадки англо-французских войск, 2 августа 1918 советская власть в Архангельске и Шенкурске была ликвидирована и создано Верховное Управление Северной области (впоследствии — Временное правительство Северной области) во главе с Н.В. Чайковским. Сразу по прибытии в Архангельск англичане отменили экспедицию городской управы, направленную за хлебом, пообещав населению, что сами будут доставлять хлеб. Кроме того, они сократили штаты архангельских учреждений, создав тем самым массовую безработицу, и одновременно объявили запись в Славяно-Британский легион с продовольственным и денежным довольствием. Безо всякой мобилизации безработные «добровольно» записывались в легион.

Начало военных действий на Севере и создание антибольшевистского фронта послужило для братьев сигналом. В августе они переехали в Архангельск. Николай поступил в Славяно-Британский легион (в звании лейтенанта) и первые месяцы служил врачом, проявляя незаурядную храбрость и героизм. Известен один боевой эпизод: 19 января 1919 года «он был командирован с отрядом подобрать раненых. Несмотря на открытый по ним огонь, он с боем подошел к раненым, отобрал пулемет у большевиков и, открыв из него стрельбу, собрал всех раненых»[404]. А.В. Туфанов вспоминал: «Он насмешливо и гордо смотрел в глаза смерти и говорил: все ложатся, а я стою»[405].

В то время как Николай воевал, Александр Туфанов, освобожденный от военной службы вследствие горбатости и костного туберкулеза[406], принимал активное участие в культурной жизни Архангельска. Печать аттестовала его как поэта-футуриста. Он же называл себя поэтом-бергсонианцем.

В сентябре 1918 года он участвовал в организации литературно-художественного кружка при газете «Возрождение Севера», участвовал в литературном отделе этой газеты, выступал с докладом «Обучение грамоте по методу непосредственного чтения и новая школа» на собрании архангельского учительского союза (6 октября 1918)[407], активно сотрудничал в газете «Голос северного учителя» (октябрь 1918 — июнь 1919), выступал на «Вечере памяти Тургенева» (10 ноября 1918).

Несколько подробнее о последнем выступлении. Вечер, в день столетнего юбилея И.С. Тургенева устроенный литературно-художественным кружком при газете «Возрождение Севера» и союзом учащейся молодежи, состоялся в зале городской думы. Его открыл глава Временного правительства Северной области Н.В. Чайковский. Его речь, имевшая косвенное отношение к Тургеневу, была посвящена, главным образом, злободневным политическим вопросам. После речи главы правительства выступали артисты, вслед за которыми слово получил «петроградский поэт-футурист А.В. Туфанов, читавший свое “Приветственное слово

И.С. Тургеневу" в футуристической обстановке»[408]. Другие подробности этого выступления неизвестны, но, очевидно, что-то случилось, поскольку иначе трудно понять происшедшее. Возможно, Туфанов как проповедник «надпартийности» выразил протест в связи с попыткой политизации юбилейного вечера. Не исключено также, что членов Временного правительства шокировала «футуристическая обстановка» его выступления. Как бы то ни было, 12 ноября на заседание литературно-художественного кружка «ворвались три чиновника "социалиста" Новиков[409], Шейнер[410] и Мацкевич[411], и в отсутствие Туфанова в самых бесцеремонных выражениях стали требовать объяснения о выступлении Туфанова на вечере И.С. Тургенева. Но этого мало, мнящий себя всесильным и литературно-образованным, известный в Архангельске социалист А.А. Иванов[412] объявил заведующему литературным отделом газеты "Возрождение Севера" г. Долинину[413], что он литературный материал будет отныне цензуровать. Долинин в ответ ему заявил, что он в эту цензуру посылать материал не будет. А. Туфанов нам сообщил, что "без Долинина в газете" он материала и совсем давать не будет для газеты, в кружке же останется при условии, если "господа социалисты — Новиков, Мацкевич и Шейнер" не будут участвовать в заседаниях кружка в качестве контролеров. Давать же материал для газеты он будет только в том случае, если г. Иванов снимет с себя обязанности цензора»[414]. Чем закончился этот конфликт, в точности не известно[415], но, судя по тому, что А. Туфанов продолжал сотрудничать в литературном отделе газеты, поэты отстояли свои права. В начале января 1919 года кружком был издан сборник стихов и рассказов «На Севере дальнем», включавший среди других и стихи А. Туфанова. О выходе из состава сотрудников газеты «Возрождение Севера» А. Туфанов официально объявил только в начале февраля 1919 года[416], однако продолжал сотрудничать в ней под псевдонимом А. Беломорцев.

В середине ноября 1918 года в Архангельске был организован новый литературно-художественный кружок «Северный Парнас» под лозунгом «Искусству свобода». Согласно хроникальной заметке, «постоянным идейным председателем избран петроградский поэт-бергсонианец Туфанов, секретарем В.В. Васильев[417]. Членами "Сев. Парнаса" являются поэты и художники. Заседания носят замкнутый характер. На днях был прочитан 2-й устав — "Самого себя на Парнасе"[418], имеющий целью духовное круговое взаимодействие членов»[419]. В связи с замкнутым характером кружка о деятельности его известно мало: открытие учебной художественной студии (начало января 1919), в которой преподавали члены кружка; вечер докладов А.В. Туфанова «Лирика и футуризм» и художника Т.Д. Лермана «Живопись и футуризм» (4 марта 1919); выставка картин учащихся художественной студии и членов «Северного Парнаса» (2 августа — 10 сентября 1919). К организации и деятельности художественной студии А. Туфанов отношения не имел. В это время он занимался изучением народных частушек, делал доклад о них в Архангельском обществе изучения Русского Севера, планировал издание (февраль 1919) двухнедельного журнала «Эолия» под своей редакцией[420]. По

замыслу А. Туфанова, журнал должен был стоять вне политики и включать лишь стихи, прозу, статьи по вопросам искусства и философию. Можно с достаточной долей уверенности предположить, что задуманный Туфановым журнал должен был стать официальным органом кружка «Северный Парнас». Была объявлена подписка, но журнал так и не вышел.

Остановимся на докладе А. Туфанова в Архангельском обществе изучения Русского Севера (9 февраля 1919). Текст доклада, опубликованный в виде статьи в «Известиях» общества (1919. № 1/2), вызвал оживленные прения. Приводим отчет об этом заседании:

Под председательством В.В. Бартенева в присутствии около 40 членов и публики заслушан доклад А.В. Туфанова: «Метрика, ритмика и инструментализация народных частушек». Доклад этот <...> вызвал оживленные прения, в которых принимали участие: Бартенев, Батиевский, Розе, А.И. Ильина, П.Г. Калинин, Ляпустин, Бринкентов. Первые двое указывали, что в разных языках одни и те же звуки могут иметь разное значение. Если, напр., звук *л*, по словам докладчика, выражает движение, пересекаемое известным образом, то вряд ли это можно применить ко всем языкам, где одно и то же понятие выражено различными звуками, напр., русское *люблю* и латинское *amo*. На вопрос Розе: приложимы ли логические законы к вашему эстетическому восприятию, Туфанов ответил: нет, только одна интуиция. Г-жа Ильина заметила, что тот бессмысленный набор слов, который напевает нянька, укачивая ребенка, по теории Туфанова, тоже может считаться поэтическим творчеством. Батиевский добавил, что так оно должно выходить, раз нянька входит с ребенком в непосредственное духовное общение. Но, если это так, то при распространении футуризма нам угрожает возвращение к первобытному состоянию, когда люди объяснялись нечленораздельными звуками. Бартенев заметил: мы вернемся не только к первобытным людям, но даже и к животным, которые интуитивно общаются посредством мычания, хрюканья и т.д. Вряд ли это можно назвать прогрессом в поэтическом творчестве. Еще возражали, что значение известного сочетания звуков признавалось и не футуристическими поэтами, как напр. Пушкиным («Так тяжкий млат, дробя стекло, кует булат»), но там, кроме того, признавалась и мысль, и образность, которых изгонять нельзя.

Докладчик возражал, что футуристы и не стремятся изгнать мысль, и вовсе не ведут борьбу с целью уничтожить современную поэзию, а они только констатируют факт неизбежного ее исчезновения и приветствуют поэзию будущего. Далее, по поводу замечания Ильиной, Батиевского и Бартенева, докладчик сказал, что далеко не всякий бессмысленный набор звуков д<олжен> б<ыть> отнесен к поэзии в смысле футуризма. Футуризм есть высшая поэзия жизни духа, непосредственно воспринимающего мир, а это возможно лишь при соблюдении известных правил и форм. Мы хотим вернуть людям ощущение жизни, мы на искусство смотрим, как на прием выведения вещей из автоматизма их восприятия. Такими приемами являются язык затрудненный и язык заумный. По просьбе членов собрания было прочитано стихотворение Туфанова на заумном языке. Стихотворение это представляло из себя сочетание звуков, не составлявших

никаких определенных слов и должно было вызывать представление о каком-то ландшафте с зелеными лужайками и цветами-васильками. Докладчик закончил призывом идти в народ по-новому, чтобы учиться творчеству и искать Россию. В общем, собрание прошло интересно и оживленно, и предложение председателя о том, чтобы собираться почаще для обсуждения вопросов философско-литературных и благодарить А.В. Туфанова за оригинальный доклад, было встречено аплодисментами[421].

Анализ статьи А.В. Туфанова «Метрика, ритмика и инструментализация народных частушек» показывает: изменение взглядов Туфанова на искусство и обращение его к зауми произошли под непосредственным воздействием работ В.Б. Шкловского, Л.П. Якубинского, Б.А. Кушнера и О.М. Брика, которые Туфанов обильно цитировал в статье без указания авторства. Можно датировать этот поворот его взглядов: не ранее февраля 1917 (выход «Сборников по теории поэтического языка. Вып. II») и не позже февраля 1919 (чтение доклада в Архангельском обществе изучения Русского Севера). Текст статьи наглядно демонстрирует использование Туфановым принципов, изложенных в статьях «Сборников по теории поэтического языка» для анализа народных частушек. Это чисто научный метод работы. Туфанов всегда шел от теории, от метода (сначала Кант, потом Бергсон). Он воспринял заумь от ученых-филологов, а не от поэтов, воспринял как научную (разумную, рациональную) систему. Поэтом-заумником его назвали по недоразумению. Это ученый, исследовавший пространственное восприятие фонем. Его заумь — это разумно созданная поэтическая конструкция, которая воспринимается как заумь, но может быть расшифрована при наличии ключа к ней.

За этот доклад Туфанов 15 апреля 1919 был избран действительным членом Архангельского общества изучения Русского Севера. Однако, судя по отчетам, в заседаниях общества не участвовал.

Немного сведений сохранилось о докладе А. Туфанова «Лирика и футуризм» на заседании литературно-художественного кружка «Северный Парнас» (4 марта 1919). Известно лишь, что оба доклада (А. Туфанова и Т. Лермана) настолько заинтересовали членов кружка, что решено было устроить общегородской вечер футуризма, на котором доклады были бы повторены. Вечер планировался 22 марта, но «по непредвиденным обстоятельствам» был отменен[422]. Сохранились тезисы доклада «Лирика и футуризм», приводимые ниже полностью:

1) Сущность лирики последнего романтизма. Исходные точки пантеистического мировоззрения Тютчева. Приемы творчества.

2) Поэзия Фета, как жизнерадостный гимн восторгу и просветлению духа художника-пантеиста. Призрачный мир и душа.

3) Кантианская теория познания и Шопенгауэровская эстетика. Теория Потебни. Основы символизма.

4) Крах интеллектуализма и новая теория познания. Поэзия поэзии в будущем. Что нужно человечеству? Значение неофутуризма. Искусство как

прием. Заторможенная речь. Остранение и заумный язык. Звуковая композиция стихотворной речи. Сонирующие аккорды.

5) Основы футуризма. Закон торможения. Комплексы сонирующих звуков. Ритм. Согласные звуки. Восприятие изначальных движений.

6) Динамо-эстетический манифест[423].

Как и содержание статьи о частушках, тезисы доклада наглядно свидетельствуют об активном осмыслении Туфановым первого и второго выпуска «Сборников по теории поэтического языка». Пункт 5 прямо указывает, что к февралю-марту 1919 года Туфанов уже начал заниматься разработкой «функций согласных фонем»[424].

Можно только предполагать, как продолжалась бы деятельность А. Туфанова, но Гражданская война властно внесла свои коррективы. 22 февраля 1919 во время разведки погиб Николай Туфанов. Это событие серьезно повлияло на дальнейшую жизнь А. Туфанова и на его творчество. До смерти брата он, по-видимому, оставался последовательным приверженцем «надпартийности» и принципиально не касался политики. В марте 1919 года произошел резкий перелом. Туфанов стал проповедником идеи русского национального возрождения. Возрождения, идущего, естественно, не от большевиков, а от русской армии: армии Колчака, Деникина, Юденича. Он опубликовал под разными псевдонимами серию статей, военных обзоров, стихотворений. Он оставался «надпартийным» в том смысле, что не примкнул ни к какой политической партии, но его «надпартийность» приобрела яркую антибольшевистскую направленность. Статьи Туфанова проникнуты идеей мести за брата. Он проповедовал свирепость, расстрелы, «истребление врагов как мух», воспевал потоки крови. Героем его стихотворений становится пулемет. Очевидно, идея отмщения на несколько месяцев захватила его целиком, отодвинув на второй план или совершенно заглушив в нем поэта-футуриста. Активная работа А. Туфанова в Отделе агитации и пропаганды при Отделе внутренних дел Временного правительства Северной области продолжалась с апреля до сентября 1919 года[425].

В этот агитпроповский период произошло небольшое событие, упомянуть о котором необходимо для понимания одного из аспектов последующего творчества Туфанова. 9 августа 1919 А. Туфанов, как брат лейтенанта Н.В. Туфанова, «был приглашен в английский штаб, где от имени короля Англии в воздаяние “необычайных” подвигов убитого доктора был вручен документ о причислении Н.В. Туфанова к “Ордену Рыцарей выдающейся службы” и крест “D.S.O.”»[426]. В другой заметке, написанной, так же как и первая, скорее всего А. Туфановым, название ордена переведено как «орден Рыцарей выдающихся заслуг»[427]. Название этого военного ордена, впоследствии переосмысленное А. Туфановым в заумном значении, вероятно, имело скрытый от непосвященных смысл: причислить поэтов-заумников к числу рыцарей выдающихся заслуг.

Между тем в Архангельске состоялась выставка кружка «Северный Парнас» (2 августа — 10 сентября 1919; зал Городской думы). Наряду с

реалистическими работами были выставлены картины, отмеченные поиском новых форм:

> <...> Худ. <О.Ф.> Ковалевская идет по новому пути — искания новых форм. В ее фигурах ясно чувствуется влияние французских футуристов. Сезанн, Гоген чувствуются в формах ее фигур. <...>
>
> Но самым сильным и ярким показателем стремления за новыми путями в живописи служат работы художника Т.Д. Лермана. В его картинах наблюдательный человек может видеть, как художник в каждой отдельной работе по-разному подходит к самому важному в искусстве — к формам. В картинах Лермана видно, как неустанно ищет художник в формах тот ритм, который давно потерян художниками под всякими наносными влияниями от литературы. Сейчас, находясь на пути больших переживаний, на пути исканий, в его картинах мы видим не темы, а краски, формы. В картинах Лермана видны не только внешние очертания, но и психологический подход к той или иной форме. «Спокойствие утра», ясность и простота форм не навевают того кошмара городской жизни, который мы видим в «Городе». Полотна Лермана говорят о большой его над собой работе, его смелые красочные мазки указывают на искреннее стремление достигнуть большого и вечного в живописи, и он достигнет[428].

До сих пор мы смотрели на Туфанова глазами газетных хроникеров. Но есть возможность изменить ракурс и посмотреть глазами художника. Сохранилось описание портрета А. Туфанова работы Т.Д. Лермана, демонстрировавшегося на выставке кружка «Северный Парнас» и пользовавшегося большим успехом у публики. Продавались даже фоторепродукции этой картины.

> Мутно-серая тьма, ничего не окутывающая, над ней безглазое, ничего не видящее лицо стоит каким-то смутным призраком среди омертвелой природы, которая тесно сжалась внизу около тьмы. Цветы превратились в мертвый орнамент, и вся картина без движения, без жизни, без видения — олицетворение поэта, который мечтал о вечно движущейся форме и содержании живой жизни! У подножия бесплотного, безглазого серо-зеленого «ничего» «великий Кант». <...> Вся картина до того томит своим отсутствием жизни, что хочется подальше уйти от нее. <...> Во всяком случае, это самая интересная картина на выставке[429].

Это не портрет Туфанова-агитпроповца, но, пожалуй, это хорошая иллюстрация к его автохарактеристике: «Я Никто по отношению к Обществу, моя душа Нигде, и я, идущий в Бесцельность, Навсегда Ничей»[430]. Именно к этому состоянию он вернулся в сентябре 1919 года. Вскоре Туфанов уехал из Северной области в Сибирь через Карское море, вверх по Оби. В середине ноября 1919 года он был уже в Томске.

В сентябре 1919 года англичане вывели свои войска из Северной области. Одновременно Красная Армия заняла весь Шенкурский уезд

и продолжала развивать наступление. В принципе, Архангельск мог быть взят Красной Армией уже в октябре, после отъезда англичан, но вышла заминка. Осложнилось положение на Западном и Южном фронтах, и все силы были брошены туда. Взятие Архангельска было отсрочено на несколько месяцев. Только 19 февраля 1920 года в городе была восстановлена советская власть. Т.Д. Лерман несколько месяцев служил в Политпросвете Архангельского Губвоенкома, а в августе 1920 был откомандирован в Московский отдел ИЗО Наркомпроса.

Галич (Костромская губерния)

Добравшись до Томска А. Туфанов недолго (около месяца) исполнял должность редактора газеты «Вестник Томской губернии». Однако по сравнению с Архангельском никакой агитпроповской работы он уже не вел. Да и ситуация быстро менялась: 22 декабря 1919 город был взят Красной Армией. Туфанов не ушел вместе с колчаковцами. Оставшись на советской территории, он несколько месяцев провел в скитаниях по Сибири и Уралу[431], а в мае 1920 остановился в Галиче.

Первая лекция Туфанова в Галиче «Обучение грамоте в трудовой школе», состоявшаяся 25 мая 1920 в школе 2-й ступени, была устроена правлением Галичского уездного отделения Союза работников просвещения и социалистической культуры[432]. Содержание лекции было недоступно для собравшихся педагогов.

> Перед началом собрания поэт-футурист прочел лекцию о задачах и методах воспитания и обучения в новой школе.
>
> Почтенный лектор, прежде чем подойти к практическим вопросам сделал такое вступление, что сам Соломон не смог бы из него ничего усвоить.
>
> Слушателей бросило в жар и в холод, а наиболее счастливые погрузились в сон, сам же лектор витал вне времени и пространства. Свое выступление он начал прямо с разрушения вселенной[433] и попутно познакомил слушателей с различными субстанциями, комплекциями с безличными личностями, объектами призмами, преломлением пространства, с динамическим «я», которое заменяет «я» статическое и т.д. в том же роде.
>
> В общем, лектор блеснул обширным знанием мудреных слов. <...> И вместо разрушения вселенной разрушил настроение слушателей. Когда он, наконец, добрался до практических вопросов, то зрители поглядывали на дверь, обдумывая планы бегства.
>
> Всякая наука должна бы, кажется, считаясь с революционным временем, пролетаризироваться и упрощаться, а вот футуризм ставит себе совершенно обратные цели и вносит такую запутанность и без того в запутанные умы слушателей, что становится смешно и стыдно за потраченное время на слушание белиберды.
>
> С этой стороны тов. Туфанов достиг своей цели: он сделал непонятным то, что нужно было сделать понятным[434].

На следующий день, 26 мая 1920, в городском саду был устроен вечер музыки и стихов. Согласно анонсу, А. Туфанов читал лекцию «Народные частушки и искусство будущего», иллюстрированную стихами[435].

27 мая 1920 состоялась его лекция «Математика в 1-й трудовой школе»[436], прочитанная, как и первая, для работников просвещения.

28 мая 1920 Туфанов в помещении школы 2-й ступени читал новую лекцию «Сценическое творчество и творческое "я"»[437], устроенную театральной секцией.

Серия выступлений Туфанова завершилась 2 июня 1920 лекцией «Народные частушки и футуризм» (Городской сад)[438].

> Лекция вместо 8 час. по запозданию лектора началась в 9 час. Начало ее совпало с началом дождя. Слушатели, присутствовавшие сперва в большом количестве, начали постепенно уходить, улетучиваться один за другим и перед лектором очутились около трех малышей на суфлерской будке, да серое хмурое небо.
>
> Но внутренние силы лектора были, видимо, громадны, и он все продолжал читать о ямбах, хореях и т.п., стараясь, видимо, свой футуристический идеал втиснуть в одушевленные в мыслях футуриста и неодушевленные в действительности: скамейки, деревья и серые тучи.
>
> Дождь был незначительный. Публика — терпелива: в надежде, что лекция мало понятная скоро кончится и начнется предполагаемое концертное отделение, она осталась. Оригинальная фигура футуриста была неумолима. В том же тоне, с той же твердостью в голосе, как и в начале, обладатель ее <? — так в тексте> продолжал читать свою лекцию. Вдруг происшедший шум заставил обратить внимание гуляющей по аллеям, жадной до всяких разнообразий, публики.
>
> «Прошу прекратить вашу лекцию. Я, как заведующий культурной жизнью красноармейцев, и как выявитель красноармейских масс <так в тексте. — *А.К.*> и от лица находящейся в саду публики, прошу эту малопонятную лекцию кончить», — с резкостью сурового администратора в тоне произнес, появившийся на сцене около лектора тов. Соколов[439].
>
> «Позвольте гр-нин, тогда зачем было назначать ее; я ведь вам давал на утверждение программу своей лекции; почему же вы утвердили ее?» — задетый за самолюбие поспешил отпарировать тов. лектор удар тов. Соколова.
>
> Последовавшие за этим несколько удачных уверток тов. Соколова, вмешательство лиц, вынырнувших из-за кулис, гнев с той и другой стороны — решило <так в тексте. — *А.К.*> перенести лекцию в помещение клуба Карла Маркса. Минут через 20 в клубе можно было встретить одного красноармейца, уныло измерявшего шагами длину коридора, и мальчика, залетевшего, видимо, бесцельно в это помещение.
>
> Таков успех футуризма в Галиче[440].

До осени Туфанов прекратил деятельность в Галиче. Вероятно, он выезжал на Урал, поскольку в октябре 1920 опубликовал (под псевдонимом Беломорцев) заметку о вскрытии мощей в Верхотурском монастыре[441].

Переоценка прежнего отношения к советской власти и большевикам в начале 1920-х годов, признание исторически сложившейся реальности стало значительным явлением в истории российской интеллигенции. Очевидно, этот процесс в какой-то мере захватил и Туфанова. Иначе трудно понять, как в течение одного года от белогвардейского агитпропа он перешел к сотрудничеству с Галичским политпросветотделом.

Сотрудничество это началось со съезда волостных инструкторов по ликвидации безграмотности, открывшегося 10 ноября 1920. Туфанов был избран в президиум съезда и делал доклад «Новые методы преподавания».

> <...> Опираясь на ст. 16 центральной комиссии по ликвидации безграмотности, предусматривающей в § 62-м новые методы обучения, докладчик подверг самой беспощадной критике все методы обучения грамоте, в том числе и звуковой, и предложил применить новый метод — метод непосредственного чтения. Резюмируя о звуковом методе, докладчик говорил: 1) буква не соответствует звуку, 2) слово не слагается из звуков азбуки, 3) звук — движение, 4) слияние установочных звуков невозможно, 5) чтобы правильно произнести звук в слове необходимо прежде произнести все слово целиком.
>
> В своем обосновании докладчик опирался на данные современного научного языкознания, и объявил звуковой метод фикцией.
>
> Не менее резкой критике подверглись и методы обучения математике.
>
> Доклад вызвал оживленный обмен мнений, но никто из выступавших <...> не коснулся доклада по существу, т.е. его научного обоснования, потому резолюция принята в следующей форме:
>
> «Заслушав доклад тов. Туфанова о методе непосредственного чтения и принимая во внимание, что из одного краткого доклада невозможно иметь полное представление о предлагаемом методе, в особенности, о практическом применении его, съезд вол. инструкторов не считает возможным применить этот метод в школах для неграмотных взрослых»[442].

На такое же непонимание Туфанов натолкнулся 20 ноября 1920 во время чтения им лекции «Творчество и пролетарское искусство» (Городской театр). Рецензент с сожалением отметил, что «лекция изобиловала отвлеченностями и не дала слушателям целого представления ни о творчестве, ни о пролетарском искусстве, хотя местами лектором приводились удачные сопоставления общего характера по развитию культуры»[443]. Создается впечатление, что развиваемые Туфановым идеи воспринимались в Галиче как настоящая «заумь». Возможно, со стороны Туфанова это была попытка разрушения «всей вселенной в пространственном восприятии ее человеком». И только «научная» оболочка этих идей спасала докладчика от обвинений в издевательстве над слушателями.

Между тем политпросветотделом Галичского отдела народного образования были организованы общеобразовательные курсы, открывшиеся 22 ноября 1920. На торжественном открытии одним из докладчиков «выступил А.В. Туфанов, преподаватель литературы на курсах, произнесший слово о красоте русского языка, закончивший его призывом “напрячь все свои силы, чтобы научиться любить и чувствовать красоту

родного языка пламенного и напевного, магического и пророческого, вольно и хмельного, ласково-нежного и мрачно-жестокого, и великого бунтаря, поднимающего знамя восстания против одряхлевшей европейской культуры"»[444].

О преподавательской деятельности Туфанова на этих курсах сведений практически не сохранилось[445]. Впоследствии (1931) Туфанов указывал, что работал в должностях заведующего общеобразовательными курсами, заведующего школьно-лекционной секцией в Галичском политпросвете, а также инструктором по ликвидации неграмотности[446]. Ученики Туфанова — слушатели курсов записывали в 1921 году для него частушки в 22 волостях Галичского уезда[447].

28 сентября 1921 Туфанов вернулся в Петроград.

Северное турне В. Каменского (1921)

Странствиями Туфанова не ограничиваются поездки поэтов футуристов на Север. Путешествие по берегам Северного Ледовитого океана предпринял также В. Каменский, приехавший в Архангельск 8 ноября 1921[448]. «Вечер поэта Василия Каменского» состоялся 9 ноября в помещении Центрального клуба. Согласно анонсу, поэт говорил «Слово о современном искусстве» и читал поэмы и пьесы «Паровозная обедня», «Матрос Бамст», «Стенька Разин», «Здесь славят разум», «Лестница в небо», «Кумачовая карусель», «Цувамма» и др.[449] На следующий день 10 ноября вечер был повторен по той же программе[450]. Третье выступление состоялось 13 ноября в клубе моряков[451]. Судя по откликам, Каменский имел успех: «слушатели сидели словно завороженные»[452]. Все выступления Каменского во время северного турне в точности неизвестны. Сам поэт кратко упоминал в автобиографии, что «путешествовал по берегам Сев. Ледовитого океана. В Мурманске от моряков получил в подарок за стихи сигнальный флаг»[453]. В другой автобиографии он отмечал, что в 1921 году «путешествовал по Мурманскому краю. Был в Норвегии и в Сев. Лед. океане»[454].

Видимо, путешествие продолжалось в целом не больше месяца, поскольку Каменский приехал в Архангельск из Москвы[455], а в начале декабря 1921 года уже снова находился в Москве.

Вологда

Отголоски футуристического движения не исчерпывались появлением на Севере России столичных гастролеров. Стремлением к умеренному новаторству были охвачены также местные молодые художники некоторых северных городов.

Первые выступления молодых вологодских художников, учащихся Художественной школы Северного кружка любителей изящных искусств, относятся к осени 1919 года. К этому времени Художественная школа,

перейдя в подчинение Центрального отдела ИЗО, была преобразована в Государственные свободные художественные мастерские (Госвохум)[456]. Среди преподавателей Художественной школы и Госвохума не было приверженцев нового искусства, поэтому приобщение к нему молодых вологодских художников (Ф.Н. Бочков, В.Р. Воскресенский, В.И. Котов, В.Н. Сигорский, И.А. Тарабукин др.), видимо, следует объяснять влиянием творчества московских и петроградских левых художников, и прежде всего, представителей «Бубнового валета».

Первая выставка, устроенная группой семерых художников в сентябре 1919 года (здание Госвохум, Петроградская ул., 24), вызвала в прессе весьма благоприятные отклики профессионалов:

> Всякий незнакомый с теми чисто живописными задачами, которые разрешались в последние 50 лет, пожалуй, встретит здесь и «футуриста» и будет обвинять художника в непонятных кривляниях, оскорбляющих лучшие чувства. Но это будет грубой ошибкой человека далекого от какого бы то ни было искусства. Все выставленные этюды говорят о том, что здесь витает дух стариков импрессионистов. Живописные задачи разрешаются в том направлении, по которому шли такие мастера как Гоген, Ван Гог, отчасти Сезанн, представители последнего момента развития школы импрессионистов, с которыми эта школа ушла в вечное прошлое.
>
> Наиболее счастливым в своих достижениях из группы выставляющихся оказался художник Бочков, которому в ряде этюдов с мертвой натуры удалось сильно, ярко и гармонично разрешить живописные задачи.
>
> Чернобережский своим этюдом «Яблонька вечером» (№ 8) дает возможность говорить о наличии серьезного таланта, но не всегда ровного в смысле окончательного выявления поставленных намерений. <...>
>
> Сигорский увлекается рисунками в академическом смысле или скорее графикой, но страдает недостатком, увлекающим его в сторону литературности в ущерб живописности. <...>
>
> Вильнин учится у Ван Гога. Тарабукину страшно нравится Гоген.
>
> У Котова есть некоторый технический опыт, но, к сожалению, это и все.
>
> Воскресенский, видимо, борется с прошлыми привычками и очень успешно. Его «Аллея сбоку» и в особенности «Чай отпит» убеждает в том, что впереди будет победа[457].

Вслед за этим профессиональным откликом преподавателя заведующего Госвохума (он же зав. губсекцией подотдела искусств) последовало эмоциональное приветствие единомышленника:

> Молодые мятежные силы жаждут открыть новые зори, рассказать новые сказки и петь новые песни. Их страстное стремление найти новую небывальщину и от<к?>рыть славное древнее сказание здесь переплетается в единый узор современности. Прошлое дорого и мило им, но грядущее гораздо заманчивее и лучше, а потому флаг поднят, распущены паруса... отважные борцы отправляются в путь... им не страшны бурные волны

морские. Ведь на их красном знамени золотыми буквами написано: Да здравствует новая жизнь в искусстве[458].

Выставка закрылась 21 сентября 1919. Удивительно, что ни об этой, ни о последующих выставках группы молодых художников в прессе не появилось ни одного отрицательного отклика. Впрочем, справедливости ради, отметим, что вологодская пресса вообще оказалась небогата откликами на события художественной жизни. Если страсти там и кипели, то, вероятно, не настолько бурно, чтобы выплеснуться на газетные страницы.

По окончании выставки она была перевезена в соседний г. Грязовец. В самой Вологде были устроены два диспута на тему «Искусство прошлого и искусство будущего» и в Пролетарском университете прочитана лекция «Историческое развитие проблем живописи» (от живописи Альтамирской пещеры до живописи Пикассо).

Через год в том же помещении открылась «2-я товарищеская выставка» мастеров и подмастерьев Госвохума (конец сентября — 18 октября 1920)[459]. Молодые художники, назвавшиеся «подмастерьями Госвохума», выступили на этот раз со специальным манифестом «Вперед»:

«Жизнь <—> Движение» выведено на наших красных знаменах революционной борьбы за настоящее и будущее искусство, борьбы за право работать над пониманием искусства, за наше право искания новых форм выражения и работы над самим собой.

Еще до революции в культурных центрах молодые, наиболее революционные элементы, постепенно разрушали старое понимание живописи, насквозь пропитанное мещанскими идеями. Там работники уже могут свободно работать над исканием новых форм искусства и не заботиться о том, что люди не пойдут за ними. Там люди начинают оживать: интересуются жизнью искусства, начинают присматриваться к ищущим, не игнорируя, как это делают провинциалы, боящиеся всего нового, как московские купчихи металла и жупела.

Провинция спит, она инертна по отношению к искусству и перед нами стоит огромная задача разрушить такое отношение к искусству. Мы не смотрим ни на какие условия, идем вперед, мы ищем и говорим: «Жизнь есть движение», а потому — кто не движется, тот не живет. Мы не говорим «за нами будущее», его создадут люди будущего, а говорим: «за нами должно быть настоящее»!

Мы не связываем себя никакими рамками направления. Мы желаем только свободно мыслить и чувствовать: «Вперед на борьбу с невежеством в искусстве»! Вперед за работу над своим художественным образованием! Вперед! Движение — есть жизнь[460].

Они хотели отклика и даже провоцировали его, но вологжане оставались равнодушны. Откликнулся лишь единомышленник: «Твердая сильная воля, как кремень, выявить небывалое, красивое и оригинальное чувствуется на выставке наших местных художников. <...> Много

есть дерзаний, много страданий и разочарований в поисках жизни красивой»[461].

В следующем году группа подмастерьев Госвохума приняла название «Союз молодежи» («Сомол»). 18 сентября 1921 в помещении мастерских открылась «3-я товарищеская выставка» под названием «Сомол»[462], не нашедшая отклика в прессе. В то же время в группе произошли некоторые изменения. Члены «Сомола» участвовали в 1-й выставке Вологодского товарищества художников (открылась 2 октября 1921 в помещении Вологодского художественного музея)[463]. Ф.Н. Бочков и В.Н. Сигорский уехали в Москву, где продолжили свое образование во ВХУТЕМАСе[464].

Той же осенью Свободные художественные мастерские были преобразованы в Вологодский художественный техникум[465]. В 1922 году на учебу в петроградскую Академию художеств уехал В.Р. Воскресенский. В то же время уехавшие художники продолжали участвовать в вологодских выставках. Совместная выставка «Товарищества художников» и «Союза молодежи» открылась 24 сентября 1922 (дом Смирнова, Советская ул.)[466]. Это выступление стало последним в истории вологодского «Союза молодежи». В дальнейшем члены группы участвовали в выставках Вологодского товарищества художников, а также в художественной жизни других городов.

Следует также упомянуть о пребывании в Вологде поэта Алексея Ганина, примыкавшего к московским имажинистам. На вечере поэзии 27 марта 1921 (помещение Института народного образования) А. Ганин делал доклад «О современных течениях словесного творчества», читал свои стихи[467]. После вечера была обещана дискуссия. Учитывая пассивность вологодской публики, вряд ли она была сколько-нибудь бурной.

Через три недели 20 апреля 1921 был объявлен 2-й вечер поэзии (помещение быв. Епархиального училища)[468]. Отчета о нем, как и о первом вечере, не появилось[469]. Была опубликована лишь рецензия на книгу А. Ганина «Мешок алмазов», характеризовавшая автора как «представителя новой поэзии, хотя нового у него в сборнике ничего нет»[470].

Событийная сторона левого искусства в Вологде (1917—1921) была достаточно бедна, а впоследствии и вовсе сошла на нет.

Говоря о проявлениях деятельности левых художников в северном регионе, следует также упомянуть 2-ю и 3-ю художественные выставки, состоявшиеся в г. **Советске** (Вятская губ.).

На «Второй художественной выставке» (7—30 ноября 1920) в числе других были выставлены работы участников казанского коллектива «Всадник» (М.Г. Андреевская, И.Н. Плещинский, Н.С. Шикалов), некоторых бывших участников казанского союза «Подсолнечник» (И.А. Никитин, Д.М. Федоров), а также работы А.М. Родченко.

На «3-й передвижной художественной выставке» (октябрь — декабрь 1921) наряду с работами казанских художников группы «Всадник» (К.К. Чеботарев, А.Г. Платунова и др.) экспонировались работы москвичей В.Д. Бубновой, А.Д. Древина, В.В. Кандинского, И.И. Машко-

ва, А.М. Родченко, В.Ф. Степановой, Н.А. Удальцовой, Д.П. Штеренберга и др.

В той же Вятской губернии в г. **Слободское** существовала художественная студия (1918—1923), руководитель которой художник С.М. Луппов организовал в Слободском музей современной живописи. Для организации этого музея осенью 1919 года Центральный отдел ИЗО Наркомпроса передал уездному отделу народного образования коллекцию из 30 картин, преимущественно новой школы[471]. Во второй половине 1920 года музей был открыт и просуществовал до начала НЭПа.

Были на севере и другие, менее значимые, подчас курьезные проявления футуризма. В качестве курьеза можно упомянуть газетный ответ некоему поэту-футуристу, жившему в Петрозаводске и приславшему в газету стихотворение «Люблю лежать на тротуаре». Восприняв стихотворение буквально, сотрудник газеты отказался его печатать, мотивировав отказ тем, что «в такую как теперь весеннюю распутицу нам кажется не особенно приятной перспективой лежать на тротуаре»[472].

Незначительный характер подобных футурообразных явлений, с одной стороны, и их распространенность в годы революции и Гражданской войны — с другой, скорее, свидетельствуют о большой популярности футуризма в эти годы, популярности, обусловленной как занятием футуристами административных постов в управлении искусством, так и созвучностью их художественной идеологии духу времени, и мощным процессом демократизации искусства. Современник свидетельствовал: «Та энергия искусства, которая шла прежде на углубление художественных достижений, — теперь идет на расширение области их приложения. То, что было достоянием немногих избранных, становится достоянием масс. Как будто открылись шлюзы, отделявшие замкнутую область художественных достижений от огромного резервуара <...>»[473]. Какими оказались результаты этого процесса — уже другой вопрос.

ЮГО-ЗАПАДНАЯ РОССИЯ И БЕЛОРУССИЯ

Переходя к рассмотрению истории авангарда в юго-западном регионе, необходимо отметить, что речь пойдет главным образом о Витебске и Смоленске. Остальные города либо не были охвачены деятельностью левых, либо сведения об этой деятельности крайне скудны и лишены фактографической основы.

Витебск

Обзор начнем с эпизодических выступлений будущего литературоведа Я.З. Черняка, в бурной молодости отдавшего дань увлечению футуристической поэзией. Одно из первых его выступлений состоялось 24 ноября 1918 на торжественном открытии Пролетарского университета.

Публики на открытии собралось так много, что в зале не было никакой возможности протолкаться, и часть исполнителей концертного отделения не смогли пробраться к эстраде. После ряда приветствий состоялся концерт. <...> Тов. Черняк прочитал стихотворения — «Клич Стеньки Разина», «Персидская царица» и др. Прочитанные с большим умением стихотворения произвели сильное впечатление на аудиторию[474].

Из всей программы вечера самое сильное впечатление на аудиторию почему-то оставила декламация футуристических стихотворений.

Футуристическое творчество вряд ли соответствует духовным запросам пролетарских масс. <...> Почему же «пролетарская масса» так легко восприняла декламацию г. Черняка (лектора Пролетарского университета), чем объяснить ее восторг от стихотворений футуристов?[475]

Чтение Я. Черняком стихов на вечере новой поэзии, состоявшемся 1 мая 1919 в Витебском отделении Московского археологического института, вызвало аналогичный отклик: «Безусловно, ярко было выступление футуриста Я. Черняка, прочитавшего несколько своих произведений»[476].

Деятельность Я. Черняка не ограничивалась чтением лекций в Пролетарском университете и выступлением на поэтических вечерах. Он принимал самое активное участие как в установлении советской власти, так и в боевых действиях, развернувшихся в Белоруссии и на Украине[477].

С окончанием Гражданской войны различные направления левой поэзии получили в Витебске несколько более широкое распространение. Так, на первом вечере поэтов, устроенном Сорабисом весной 1921 года выступали представители футуристов, имажинистов и даже петниковцы. Вступительное слово о новейших течениях в поэзии (символистах, футуристах, неореалистах, имажинистах) произнес П.Н. Медведев, указав, к каким группировкам принадлежат выступающие поэты.

Из выступавших поэтов резко выявились три группы: «пролеткультовцы» (Мих. Пустынин, <И.> Исбах), имажинисты (Ал. Гольдман) и петниковцы (<С.> Дионесов). Выступавший последним футурист Черняк дал несколько красивых стихов, ничего общего с футуризмом не имеющих.

Характерные для имажиниста стихи дал А. Гольдман. «Голубиные» образы мелькали в его стихотворении, посвященном Исбаху, а в отрывке «Клочки вечерние» был дан ряд замечательно верных образов улицы и города, но изложенные по имажинистически, без внешней красоты, они были малопонятны публике. <...>

Дионесов и Черняк дали несколько красивых стихотворений — «Швея», «Красноармеец» и др.[478]

Левые поэты не развернули сколько-нибудь широкой деятельности в Витебске. Я. Черняк вскоре отошел от поэзии и переехал в Москву.

Несравнимо более серьезная работа была проведена левыми художниками[479]. М. Шагал вернулся в Витебск из Петрограда в ноябре 1917 года. В августе 1918 г., назначенный губернским уполномоченным по делам искусств, он организовал при Витебском отделе народного образования Коллегию по делам искусств, с октября 1918 года развернувшую под его руководством активную деятельность. Была создана Комиссия по украшению города Витебска к октябрьским дням[480]. М. Шагал объявил, что все витебские живописцы и декораторы «обязаны 1) немедленно оставить все работы по исполнению заказов на вывески, декорации и проч. и перейти в распоряжение художественной Комиссии по украшению города Витебска к октябрьским дням, 2) явиться в 3-х дневный срок со дня издания настоящего постановления в Подотдел Изобразительных Искусств (от 10 до 3 часов дня) для регистрации и получения очередных работ»[481]. К 7 ноября под руководством Шагала местные художники празднично оформили Витебск: «Здание собора на центральной площади города было затянуто огромными разрисованными полотнищами: длиннобородые старики на ярко зеленых в яблочках конях устремлялись в небо... Жители города собирались кучками, боязливо разглядывали загадочные панно и торопливо расходились, подавленные и обеспокоенные. Трамвайные вагоны с прицепом, бойко бегавшие по улицам, были в эти дни расписаны в футуристическом стиле. Огромные разноцветные кубы и треугольники отпугивали пассажиров»[482]. На стенах зданий висели многочисленные плакаты. Были заменены вывески на школах. «На новых вывесках были изображены целые стаи попугаев, сидящих на деревьях, размалеванных во все цвета радуги»[483]. Никто не понимал, зачем это все нужно. О том, как отнеслись жители Витебска к плакатам Шагала, писал очевидец·

> С какой иронией их встретило наше мещанство, как издевалось и оплевывало оно того самого Марка Шагала, которым восхищаются лучшие знатоки живописи, картины которого вызвали вокруг себя так много шуму, такое количество интересных статей и даже книг в Париже, Берлине, Голландии и России. <...> Весь Витебск, вплоть до его интеллигенции, усматривает в Шагале отщепенца и даже фигляра. Как это ни странно, но это так[484].

Учитель Шагала художник Ю. Пэн спрашивал:

— Что ты нарисовал на своих панно? Куда летят эти седобородые старики на зеленых лошадях?

— Неужели непонятно? — изумлялся Шагал. — Очистительный вихрь революции смел все преграды... А лошади — это человеческая мечта: молодая и зеленая, как расцветающий сад, как молодая надежда.

— Вот как, — вздыхал Пэн. — К сожалению, это понятно только тебе одному.[485]

Впрочем, Шагал вовсе не рассчитывал на мгновенное понимание сограждан. Об этом свидетельствует его статья, приуроченная к праздничному оформлению города:

Дайте же и нам дорогу!

Мы также справляем годовщину революционного Искусства, годовщину падения академий, «профессоров» и восстановления в России власти левого Искусства. Пусть не все деятели Искусства во всех областях его это поняли. Если они жизнеспособны — рано или поздно они это поймут.

Но нам возразят и скажут: «отчего же вы меньшинство?» Вас никто, по крайней мере, в нашем городе, буквально никто — не понимает, мы все в недоумении перед вашими произведениями — в то время как за нашей политической революцией — большинство. <...>

Да, творцы революционного Искусства всегда были и есть в меньшинстве. Они в меньшинстве с того самого момента, как пала величественная греческая культура. С тех пор — мы — меньшинство. Но мы им не будем! Не даром земля трясется! За нами придет большинство, когда две революции политическая и духовная шаг за шагом искоренят наследие прошлого со всеми предрассудками. Но будет ли с нами большинство сейчас или позже — это нас не останавливает. Мы упорно и властно, подчиняясь внутреннему голосу художественной совести, предлагаем и навязываем наши идеи, наши формы, формы и идеи нового, революционного Искусства, и мы имеем мужество думать, что за нами будущее. И как бы многие ни смущались резкостью левого Искусства, мы должны сказать, как друзьям, так и противникам: предрассудки прочь! Киньтесь с головой в море народного революционного Искусства, безотчетно отдаваясь ему, доверяя.

И верьте: преобразившийся трудовой народ приблизится к тому высокому подъему культуры и Искусства, которое в свое время переживали отдельные народы, и о котором пока нам остается лишь мечтать[486].

Окрыленный верой в художественные силы раскрепощенного революцией народа, в неизбежность революции духа, Шагал сразу после окончания работ по украшению города занялся организацией в Витебске Народного художественного училища. Уже 11 ноября 1918 был объявлен набор учащихся[487]. По изначальному замыслу, главной задачей художественного училища должно было стать «проведение в жизнь начала подлинного, революционного искусства, порывающего со старой рутиной академии»[488]. Вместе с тем при классе прикладных искусств предполагалась «мастерская для исполнения разнообразных декоративных работ — живописных, лепных, деревянных и т.д., писание вывесок, плакатов и др. Функционирование такой мастерской будет способствовать украшению города — учащимся же школы даст возможность практически приложить свои дарования»[489]. В декабре 1918 года Шагал выехал в Петроград с докладом Коллегии по делам искусств Наркомпроса об организации училища и для приглашения художников в Витебск[490]. Состав руководителей Витебского художественного училища, утвержденный коллегией, выглядел следующим образом: директор и руководитель декоративных мастерских — М.В. Добужинский, лектор по истории искусств и руководитель мастерской рисунка — Н.Э. Радлов, руководитель скульптурной мастерской — И.Х. Тильберг, руководитель детской мастерской — Н.И. Любавина, руководитель живописной мастерской — М.З. Шагал[491].

Вернувшись, Шагал рассказывал о своих попытках в Петрограде и Москве заманить художников в Витебск, о своей идее по примеру агитпоездов рассылать в провинцию «революционные отряды искусства» из левых художников и поэтов. «Пока все же не могу нарадоваться и этим достижениям — заманив таких деятелей и художников, как Добужинский, Радлов, Анненков и др. и с удовольствием предложив директорство Добужинскому»[492].

Однако вместо первоначально намеченного состава руководителей 13 января 1919 в Витебск приехали Добужинский, Пуни, Богуславская и Любавина[493]. М. Добужинский директорствовал недолго и вскоре уехал обратно[494]. Руководителем училища с 1 февраля 1919 был назначен художник и историк искусств А.Г. Ромм, его заместителем И.Х. Тильберг[495]. Весной 1919 года должность директора занял М. Шагал. Преподавательский состав пополнился: 15 марта 1919 в Витебск приехала Н.О. Коган, в апреле — В.М. Ермолаева.

Торжественное открытие училища состоялось 28 января 1919.

> Открыл школу тов. Шагал, указавший в своем слове на громадное значение художественного развития пролетариата и на необходимость дать широкую возможность процветать левому искусству.
>
> Тов. Шагал отметил разницу, существовавшую в деле художественного развития масс при старом режиме и теперь, при установлении диктатуры пролетариата.
>
> Тогда искусство существовало только для отдельных счастливчиков, для «сильных мира сего», для рабочей же массы, среди которой бессомненно имеется много талантов, двери в храм науки были крепко накрепко закрыты, и если кто-нибудь из них и попадал, то это являлось вообще каким-то чудом.
>
> Теперь все совершенно другое.
>
> Двери в святое святых науки и искусства открыты для всех рабочих, и эти пасынки жизни теперь могут свободно пользоваться теми преимуществами, которые принадлежат им по праву испокон веков.
>
> Оратор надеется, что пролетариат г. Витебска и всего края живо отзовется на призыв школы и докажет, что он, жадно воспринимая все, что дает ему жизнь, не пройдет мимо искусства.
>
> Последующие ораторы в своих речах высказали аналогичные же мысли, причем было отдано должное тов. Шагалу, организатору школы, положившему много трудов по созданию открытой школы. <...>
>
> На открытии школы тов. Крылов[496] сказал: «Признаться, мне не нравится сегодняшнее открытие, — слишком уж традиционно, по-старому. Школа левого направления должна была оставить правые приемы[497].

За неделю до открытия (20 января 1919) начались занятия в живописной мастерской М. Шагала[498]. Мастерской современного прикладного искусства руководила К. Богуславская; там изучались предметы: 1) теоретическое ознакомление с методами современного левого искусства, 2) композиция рисунков для целей прикладного искусства (обои,

вышивки, переплет, раскраска по дереву и т.д.), 3) практические занятия[499]. Подготовительный курс преподавался в мастерской Н. Любавиной[500]. Мастерской живописи и рисунка руководила В. Ермолаева[501].

Параллельно был сформирован и утвержден состав Коллегии по делам искусств и художественной промышленности Витебской губернии: М. Шагал — председатель коллегии, К. Богуславская — зав. секцией художественной промышленности, И. Пуни — зав. секцией художественной агитации и пропаганды, Н. Любавина — зав. педагогической секцией, а также представители губернского, городского и уездного отделов народного образования и др.[502]

Секция художественной промышленности занималась украшением городского театра по эскизам М. Добужинского, организовала конкурс на эскизы художественных вывесок для учреждений и т.д.

Секция художественной агитации и пропаганды организовала два художественных митинга и издала сборник «Революционное искусство». На первом митинге-диспуте, состоявшемся 9 февраля 1919 (здание окружного суда), с докладом выступил М. Шагал[503]. В дискуссии также приняли участие И. Пуни, К. Богуславская и другие.

> Митинг-диспут об искусстве устроенный третьего дня в зале окружного суда следует считать одним из крупнейших проявлений культурной жизни серенького, полусонного Витебска. Эти долгие страстные споры, это активное реагирование огромной аудитории на каждое слово оратора, эти развешанные на стенах плакаты со словами, жгущими сердце и мозг — несомненный симптом приобщения Витебска к культуре.
>
> Да! В Витебске забилось живое сердце, свежая струя воздуха ворвалась в его легкие и грудь стала дышать свободнее и легче. <...>
>
> Футуризм и пролетариат — такова была фактическая тема первого митинга-диспута.
>
> Является ли футуризм искусством пролетарским или буржуазным — об этом горячо и страстно спорил целый вечер ряд ораторов.
>
> Красивые слова читали из тетрадок художники футуристы о большевизме и пролетарском искусстве, красивые слова говорили ораторы-защитники старой школы. <...>
>
> Я — большой поклонник некоторых, так называемых «футуристов», как вообще талантов. Мне нравится «детскость» Шагала, меня волнуют его странно-нелепые фигуры, предметы, колорит его полотен. Я чувствую в них неудержимый бунт против старого, дряблого мира, против неба и бога, вызов всему тому, что считалось «незыблемыми основами» нашей жизни, освященной традициями слякотного мещанско-буржуазного быта.
>
> Футуризм — несомненная революция в искусстве.
>
> Но значит ли это, что эта революция пролетарская? Значит ли это, что футуризм пролетарское искусство? Этого футуристы пока еще не доказали[504].
>
> На помощь футуристам даже пришли представители местных коммунистов в лице председателя Горсовета тов. Марголина и инспектора труда

т. Швайнштейна, произнесших речи, полные симпатии и сочувствия к футуристам[505].

Второй художественный митинг-диспут «Революция в театре» состоялся 26 марта 1919[506] и прошел более скромно. С докладом на нем выступал режиссер и артист Передвижного театра Н. Лебедев. Несколько позже в апреле 1919 был издан первый и единственный сборник «Революционное искусство» со статьями М. Шагала, И. Пуни и других[507].

Поддержка левых художников витебскими коммунистическими властями носила временный характер. Как только до Витебска докатились известия о резком недовольстве московского исполкома футуристическим украшением города в день годовщины Красной Армии, отношение к левым художникам и их претензиям на роль выразителей пролетарского искусства резко изменилось и в провинции. Начались нападки на Коллегию по делам искусств, с традиционными упреками в футуристическом засилье и узко-художественной партийности. От имени коллегии отвечать пришлось И. Пуни[508].

В середине апреля 1919 года К. Богуславская и И. Пуни выехали в Москву «для доклада Наркомпросу о работе в Витебске»[509]. Обратно они уже не вернулись. М. Шагал, утомленный административной деятельностью, просил центр освободить его от должности уполномоченного по делам искусств, и в мае 1919 на этот пост был назначен А.Г. Ромм. Шагал остался директором художественного училища и сосредоточился на преподавательской деятельности[510].

Подотделом изобразительных искусств в мае 1919 года был устроен конкурс на эскизы декораций для народных театров[511]. Премированы были эскизы Л. Лисицкого (занавес), И. Тильберга («Деревня»), В. Ермолаевой («Фабричный город»), С. Юдовина («Сказочный дворец»)[512].

В художественной школе произошли изменения в преподавательском составе: в июне 1919 года руководителем одной из живописно-рисовальных мастерских был приглашен художник Ю.М. Пэн[513], в июле — была создана мастерская графики и архитектуры во главе с Л.М. Лисицким[514], подготовительный курс учащиеся стали проходить в мастерской Н.О. Коган[515].

Летом по результатам пятимесячной работы была проведена 1-я отчетная выставка учеников художественного училища (28 июня — 20 июля 1919). На открытии выставки М. Шагал сделал доклад о деятельности училища[516], после чего «были заслушаны приветствия заведующего внешкольным подотделом народного образования т. <П.Н.> Медведева и др. Затем состоялось концертное отделение. Почти все комнаты училища заняты работами учеников. Кроме картин, имеются и скульптурные работы, и предметы прикладного искусства. Большое впечатление производят работы учеников класса М. Шагала»[517].

Определенно талантлив Л. Циперсон (мастерская М. Шагала), работы которого обнаруживают сильное чувство цвета и красочного спектра, здоро-

вую традиционность («Старик») и умение быть ярким без шумливой и дешевой пестроты. Очень сочны и выразительны наброски <А.М.> Бразера (маст. Ермолаевой). Определенно интересен <М.С.> Векслер (маст. Шагала), хотя пока он еще больше маляр, чем живописец. Работы <М.А.> Кунина (маст. Шагала) несколько суховаты, слишком как-то математичны, но, напр., в его головке девушки есть и хороший рисунок, и чувство выразительной формы. Наконец, останавливают на себе внимание скульптурные работы <Л.А.> Юдина и <Г.И.> Носкова (маст. Якерсона). <...>

В этих начинаниях особенно дорога одна черта. Хотя большинство преподавателей училища принадлежат к так наз. «левому искусству», но педагогическая чуткость не позволяет им ломать индивидуальности своих учеников в угоду своим художественным канонам. Наоборот, каждому ученику, — это ясно показывает выставка, — обеспечена возможность самостоятельно и свободно проявлять свою художественную личность.

В этом отношении интересно отметить работы по прикладному искусству, и то, что например, из мастерской «футуриста» М. Шагала вышел такой чисто натуралистический, написанный в старой академической манере набросок головы мужчины, какой дал художник <А.Я.> Гимпельсон.

Да и вообще, крайние левые течения, видимо, как-то не прививаются. Недаром и на нашей выставке они неприятно поражают отсутствием оригинальности, самостоятельности и рабским повторением азбуки новейшего искусства <...>.

Это, конечно, вовсе не значит, что все цветет и благоухает в наших старых живописных школах. Как раз наоборот: скучнее всего на выставке именно работы мастерской художника Пэна с его зализанными головками и дешевыми, как будто вырезанными из вечной памяти «Солнца России» сестрами милосердия. Это именно тот натурализм, который не видит дальше своего носа, да к тому же — и скверно видит[518].

Работы многих учащихся (Л. Циперсон, Л. Хидекель, М. Векслер, М. Кунин, О. Бернштейн, И. Червинко, М. Лерман, Е. Магарил, Л. Юдин и др.) были премированы[519]. По окончании выставки эти, а также работы некоторых других учащихся (И. Чашник, Л. Зевин, И. Бескин и др.) легли в основу школьного музея[520].

Одновременно Коллегия по делам искусств вела работу по организации в Витебске музея современного искусства и государственной художественной выставки. Так, для организации государственной художественной выставки, задуманной еще осенью 1918, из Москвы было прислано около 80 произведений[521] левых художников.

Между тем новый учебный год в Витебском народном художественном училище начался достаточно скандально. По имеющимся данным трудно сказать, где именно возникла оппозиция Шагалу, в стенах училища или вне его, но факт ее наличия несомненен. Причем страсти накалились столь сильно, что в середине сентября 1919 года Шагал объявил о сложении полномочий директора и отъезде из Витебска. Об этом свидетельствует резолюция общего собрания учащихся:

Заслушав доклад тт. Циперсона и Кунина о критическом положении училища, в связи с намерением М.З. Шагала покинуть училище, а вместе с тем и гор. Витебск, и принимая во внимание: 1) что М. Шагал является не только одним из первых пионеров насаждения искусства в нашем городе, не раз испытавшим все тернии на пути этого великого дела, 2) что М. Шагал является единственной моральной опорой училища, без которой последнее существовать не может, 3) что уход Шагала при подобном положении может послужить гибелью для художественного училища, которое уже показало свою жизнеспособность, что видно по результатам 1-й отчетной выставки, 4) что действия некоторых лиц, создавших в школе за последнее время невозможную атмосферу для деятельности М.З. Шагала, как заведующего училищем, являются абсолютно недопустимыми и заслуживающими резко отрицательного отношения, 5) что единственной гарантией, могущей возвратить жизнь школы в свое обычно-спокойное русло, является коренное изменение условий, при которых работа сделалась бы возможной, общее собрание учащихся обращается непосредственно к М.З. Шагалу с настоятельной просьбой не покидать школу.

Общее собрание выражает М.З. Шагалу полное и безусловное доверие и обещает поддерживать во всех действиях и начинаниях. Равным образом общее собрание выносит суровое порицание тем лицам, которые своими действиями создали настоящее положение[522].

В контексте последующих событий наиболее вероятным объяснением этого инцидента представляется конфликт Шагала с частью преподавателей художественного училища; следствием же инцидента стало приглашение в Витебск К. Малевича.

В октябре 1919 года для приобретения технического оборудования и материалов, необходимых для начала работ в мастерской, в Москву приехал Л. Лисицкий. Встретившись с Малевичем, он предложил ему работу в Витебске. Причины, которыми Малевич мотивировал свое согласие, носили чисто бытовой и экономический характер. 29 октября 1919 Малевич писал в Совет Вторых ГСХМ: «Не имея ни квартиры (живу в холодной даче), ни дров, ни света, вынужден принять предложение Витебских мастерских предоставивших мне все условия к жизни и работе, и оставить работу в Москве»[523]. 5 ноября 1919 Малевич приехал в Витебск, приехал «по настоянию левых руководителей и молодежи», «несмотря на протесты живописца Шагала»[524]. Включившись в работу училища, Малевич вел курс истории и практики нового искусства, практические занятия по живописи[525]. 17 ноября 1919 секцией изобразительных искусств Губотдела Наробраза была устроена его лекция «Новейшие течения в искусстве»[526], прошедшая в помещении 1-й государственной выставки картин местных и московских художников (клуб им. Б. Борохова, ул. Гоголевская, 10), открывшейся незадолго до этого.

На выставке демонстрировались работы Н. Альтмана, Д. Бурлюка, А. Грищенко, М. Ле-Дантю, В. Кандинского, И. Клюна, П. Кончаловского, П. Кузнецова, А. Куприна, А. Лентулова, К. Малевича, А. Родченко, В. Рождественского, В. Стржеминского, Р. Фалька, М. Шагала,

А. Шевченко, А. Экстер, а также витебских художников А. Бразера, М. Векслера, Э. Волохонского, Л. Зевина, М. Кунина, Л. Лисицкого, Ю. Пэна, А. Ромма, Л. Хидекеля, Л. Циперсона, С. Юдовина и других.

Помимо лекции Малевича, к выставке были приурочены два диспута, организованные подотделом искусств Губотдела Наробраза. Первый из этих диспутов состоялся в начале декабря 1919 года[527].

> Диспут начался докладом худ. Ромма, давшего обзор основных направлений и течений в живописи в их исторической эволюции.
>
> Выступившие затем участники диспута тт. Цшохер[528], Рейдемейстер[529] и Медведев[530] старались доказать, что новые направления в искусстве, главным образом, кубизм и футуризм, претендующие на революционность, на пролетарское начало в живописи, в действительности дают лишь интересные сочетания форм и вызывают у широких масс чувство тоски, недоумения и неудовлетворенности. Массы, ведущие борьбу за идеалы социализма, ищут в живописи новых откровений, новых ярких красок. Человечество устало жить в рамках исторической закономерности, оно хочет вникнуть в глубь вещей, понять смысл истории и новых достижений в искусстве. Октябрьская революция дала нам новые условия для развития искусства. Но напрасно искать эти новые достижения в футуризме и кубизме; они не передают нам достижения мира, не дают того большого в искусстве, что называется преображением жизни.
>
> Выступавшие художники Малевич и Лисицкий говорили об обществе, которое при жизни преследует новаторов, называя их шарлатанами, а затем после их смерти преклоняется перед их произведениями; они говорили о том, что жизнь опровергает теоретиков искусства, что в наше время чуткость души она <жизнь. — *А.К.*> заменила чувствительностью фотографической пластинки.
>
> Новые направления в живописи ниспровергают природу; современный художник стремится создать собственный мир.
>
> Небезынтересной была попытка тов<арища>, выступавшего из аудитории, найти связь между прошлым и будущим в искусстве.
>
> В общем, необходимо приветствовать организацию таких диспутов, пробуждающих в массах интерес к искусству[531].

Второй художественный диспут, согласно анонсу, состоялся 9 декабря 1919[532] в зале быв. Окружного суда. В нем принимали участие Л.В. Пумпянский, С.О. Грузенберг, Л.М. Лисицкий, А.Г. Ромм, А.О. Цшохер, С.Б. Юдовин и др.[533]

Обращает на себя внимание неучастие Шагала в этих мероприятиях. Судя по всему, в это время он находился в Москве[534], а в Витебске появлялся лишь эпизодически.

Между тем в декабре 1919 года полиграфической мастерской художественного училища была издана брошюра Малевича «О новых системах в искусстве», посвященная анализу и разъяснению сезаннизма, кубизма, футуризма и супрематизма. Написанный в форме манифеста, текст брошюры утверждал изобретательский, творческий, раскрепощенный

путь в живописи. Отвергая копирование природы и статику во имя новых форм и динамичной энергии вечного движения, Малевич устанавливал новый критерий в искусстве (пятое измерение) — экономию. Кубизм и футуризм распылили искусство на составные элементы. Новое изобретательское творчество должно было создавать свои произведения из этих составных элементов на основе экономии; «эстетический контроль» отвергался, все произведения искусства должны были оцениваться с точки зрения экономии; способность изобретать была признана за всеми; кубизм и футуризм объявлялись «экономическим совершенством 1910 года»; основой, «на которой должны развиваться формы всех творческих усилий, изобретений и искусств», становился «Черный квадрат»[535]. Совершенно в духе революционного переустройства мира звучали лозунги: «Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях»; «Созвать экономический совет (пятого измерения) для ликвидации всех искусств старого Мира».

Создание на основе супрематизма цельной идейно-художественной системы, созвучной по своему революционному пафосу революции социальной, безусловно, сыграло значительную роль в привлечении к Малевичу витебской художественной молодежи. Свою роль сыграла и совместная работа Малевича с преподавателями и учениками училища над заказом по декорированию к 17 декабря 1919 здания витебского Комитета по борьбе с безработицей. Здание и сцена зала, где проходило заседание, были декорированы в супрематическом стиле по эскизам Малевича и Лисицкого[536]. Приехавшая ненадолго в Витебск С. Дымшиц-Толстая вспоминала: «Город горел от оформления Малевича: кругов, квадратов, точек, линий разных цветов и Шагаловских летающих людей. Мне показалось, что я попала в завороженный город, <...> витебляне в тот период времени заделались супрематистами. По существу же горожане, наверное, думали о каком-нибудь новом набеге непонятном и интересном, который надо было пережить»[537].

Среди молодых художников возникло стремление к созданию организации. Наиболее активно проявили себя «молодые кубисты» Л. Юдин и О. Бернштейн, развернувшие агитацию за художественные идеи Малевича[538], а также «старшие кубисты» В. Ермолаева, Н. Коган и Л. Лисицкий. События развивались стремительно: «17 января 1920 г. Организационное заседание группы молодых кубистов. 19 января. Группа названа “Молпосновис”, молодые последователи нового искусства»[539]. 21 января Малевич в письме Матюшину сообщил: «Объявляю партию супрематистов-экономистов в Искусстве»[540]. «28 января. Слияние младшей группы со старшей, название “Посновис”. Работа по репетированию, постройки костюмов и писанию декораций для оперы А. Крученых “Победа над солнцем” и супрематического балета; митинги в мастерских и общий в школе о новом искусстве. 3 февраля принята программа занятий в мастерских Посновиса. 6 февраля. Выступление Посновиса с митингом спектаклем (“Победа над солнцем”, супрематический балет) под лозунгом “Красная армия идет на смену армии войны и армии труда”. 14 февраля. Ввиду того, что коллектив является не только последо-

вателем нового искусства, но и его революционным утвердителем, название установить Уновис — утвердителей нового искусства»[541].

Остановимся на упомянутых в хронике спектакле и балете. О постановке «Победы над солнцем» сохранились отрывочные сведения относительно работы В. Ермолаевой над оформлением сцены и эскизами костюмов[542]. О супрематическом балете, задуманном и осуществленном Н. Коган, благодаря авторским комментариям известно больше. Согласно Н. Коган,

> Балет этот должен был быть выявлением основных форм — элементов движения, его развертывания, расцветания из центра в порядке контрастного следования многих фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращение по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом.
>
> Показать порядок развертывания самого движения форм было основной мыслью балета, но по техническим затруднениям была невыполнимой, и вместо движения были демонстрированы самые формы.
>
> Первым, как форма главенствующая, к<а>к единство и основа выдвигается квадрат. 1) Фигура с черным квадратом, она стоит и первенствует как целое. Вслед двигаются три фигуры, образуют 2) линию пересечения, 3) фигуры несущие форму круга и фигуру с красным квадратом — устанавливаются по оси движения, образуя вместе с предыдущими крест, 4) выдвигаются 10 фигур, образуя дугу пересекающую крест.
>
> Чтобы подчеркнуть первенство квадрата, круг установленный в центре распадается и выдвигается сначала квадрат красный. После круг приближается к черному квадрату, распадается и картина завершается супрематией черного квадрата[543].

О реакции витебской публики на эти постановки, задуманные и осуществленные в течение 10 дней, сведений не сохранилось. Но необходимо отметить, что в обстановке Гражданской войны и официальной агитации за мировую революцию «Победа над солнцем» с первых строк приобретала совершенно иное звучание, нежели в спокойном 1913 году. Фактически она превращалась в своеобразную агитку. Аллегория борьбы и победы нового мира над старым актуализировалась и ассоциативно воспринималась как действо о мировой революции. Не случайно спектакль был показан именно в период «Недели фронта» под красноармейским лозунгом[544].

В феврале 1920 года также состоялась отчетная выставка Витебского художественного училища, на которой среди других мастерских были показаны работы Посновиса-Уновиса[545]. Следует отметить, что в своей педагогической деятельности Малевич не ограничивался супрематизмом, и если ученики желали изучать живописные системы Сезанна, кубизма или кубофутуризма, он охотно шел им навстречу[546].

Изучение сезаннизма, кубизма и кубофутуризма проходило в мастерской В. Ермолаевой. Сам Малевич вел курс истории и практики нового искусства, практические занятия по живописи, считая, что ученик дол-

жен пройти все стадии новейшей живописи: сезаннизм, кубизм, футуризм, супрематизм. До супрематизма доходили немногие ученики, большинство тяготело к системе Сезанна. Кроме мастерских В. Ермолаевой и К. Малевича в это время в училище работали живописная мастерская Шагала, скульптурная мастерская Д. Якерсона, подготовительная мастерская Н. Коган, живописно-рисовальная мастерская Ю. Пэна, мастерская графики и печати Л. Лисицкого; кроме того, лекции по истории искусств читал А. Ромм[547]. Однако весной 1920 года вслед за преобразованием Народного художественного училища в Витебские ГСХМ, в них произошли существенные изменения. Уже в первой декаде марта 1920 года Шагал жаловался Д. Штеренбергу, «что от Малевича нет житья в Витебске — отбил у него всех учеников»[548]. Вернувшийся в очередной раз из Москвы 21—22 мая 1920[549], М. Шагал убедился, что ученики его «индивидуалистической» мастерской в полном составе отдают предпочтение педагогической системе Малевича. Хроника Уновиса информировала: «25 мая 1920 г. Заявление о желании вступить в путь коллектива Уновиса как "единственно ведущий к творчеству" бывших подмастерьев "индивидуалистической" мастерской в полном составе. Таким образом, все мастерские Витебских Государственных Свободных художественных мастерских за исключением одной академической и скульптурной объединены под флагом Уновис»[550]. В начале июня 1920 года Шагал уехал в Москву и в Витебск больше не вернулся. 19 июня 1920 руководитель Отдела ИЗО Наркомпроса Д. Штеренберг издал приказ о назначении В. Ермолаевой уполномоченным Витебскими ГСХМ вместо Шагала[551].

Организация Уновис создавалась по типу партии, в которую принимали не только художников, но всех желавших работать в формах нового искусства. Были избраны ЦК Уновис и Творческий комитет (Творком). Центральный комитет (Малевич, Лисицкий, Ермолаева, Коган, Чашник, Хидекель) ведал агитацией и организационной работой; Творком — идеологической и производственной. Работы их были во многом взаимосвязаны. Уновисы украшали в праздники Витебск и соседний Смоленск, активно участвовали во всех агиткампаниях, в мае 1920 года расписывали столовые, кафе, читальни, украшали красные уголки, оформляли агиттрамваи, к 1 мая 1920 конструировали и расписывали трибуны для ораторов, делали агитплакаты, обложки книг и брошюр[552].

План работ Уновис включал следующие пункты: «1. Организация производства проектов новых форм утилитарных сооружений и потребностей и реализация их в жизни. 2. Разработка зданий новой архитектуры. 3. Создание нового орнамента (тканевого, набивного, литого и прочего производства). 4. Проект монументальных декораций как материал к украшению города в народных празднествах. 5. Проекты декораций и росписи помещений внутри и снаружи и реализация их. 6. Создание мебели и всех вещей утилитарного назначения. 7. Создание типа современной книги и других печатных достижений»[553]. В план работ не входило писание картин. Уновис ушел от станковой живописи. «Мы план, система, организация, — гласила листовка "От Уновиса. Мы хотим"

(1920). — Наши мастерские не пишут больше картин, они сооружают формы жизни — не картины, проекты станут живыми существами»[554].

С 5 мая 1920 Уновис вел активную подготовку к 1-й Всероссийской конференции учащих и учащихся ГСХМ, созванной в Москве (2—10 июня 1920). Специально к этому мероприятию был издан сборник «Уновис № 1» (Витебск, 1920). В Москву была также привезена выставка работ. Выступая в прениях (8 июня 1920), Малевич на основании витебского опыта оспаривал тезис, высказанный А. Моргуновым, «что новое искусство кажется пролетариату пугалом». Малевич рассказывал о том, как «празднуя юбилей[555], рабочие обратились в мастерские с просьбой, чтобы наши художники украсили все управления, здания и пр. В ответ на это им было высказано о характере нашего творчества, которое по существу является беспредметным. Образовалось жюри. Туда вошел также один инженер-технолог. Он-то и оказался тем единственным лицом, которое отрицательно отнеслось к нашему предложению. Но большинством голосов остальных членов жюри было постановлено поручить это декорирование нам. В настоящее время в Витебске все заводы и фабрики, а также театр и другие общественные здания декорированы в новых формах искусства. Из этого мы видим, что пролетариат нисколько не боится нового искусства и с радостью принимает его»[556]. Рассказ Малевича подтверждается его сторонниками: «Заведующие отделами наробразов, рабис, старались всячески дискредитировать Малевича и его группу, но в конце концов Уновисы встретили сочувствие и весь город был увешан новыми вывесками, трамваи были перекрашены в новые красочные формы, на которых писались лозунги. Декорировались фабрики и заводы, делались знамена. Уновисы вошли в портновские и швейные союзы. <...> В день одной из пролетарских демонстраций, когда почти все знамена были сделаны Уновисами, а город и большой театр украшены в стиле супрематизма, рабочие устроили овацию революционной группе Малевича»[557].

Не появилось в витебской прессе ни возмущенных писем рабочих, ни недоуменных вопросов о том, что все это значит. Лишь впоследствии, прошедший через Уновис, бывший ученик Шагала М. Кунин заметил: «Когда весь город оделся в квадраты, круги и треугольники, стало страшно дико, нелепо и смешно»[558].

Программа внедрения супрематизма в жизнь призывала рабочих всех специальностей и «всех делателей утилитарного мира» «под единым флагом уновиса всем вместе одеть землю в одежду новой формы и смысла»[559]. Окружающий мир и природа стали для Уновиса не объектом изображения, а объектом преобразования в духе супрематизма.

После летнего перерыва возобновились занятия в Витебских ГСХМ, причем в орбиту Уновиса была вовлечена скульптурная мастерская Д. Якерсона. Руководитель и его ученики создали целый ряд супрематических скульптур, представлявших собой взаимодействие кубов, пирамид, параллелепипедов[560]. Попытки утилитарного выхода из супрематизма, предпринятые Уновисом, не ограничивались прикладными задачами. Наиболее существенной частью стало проектирование новых форм

различных утилитарных сооружений (трибуны[561], здания и т.п.). Архитектурные проекты (модели летающих электрических городов, передвижных динамических поселков, электростанций, железнодорожных станций и т.д.) выполнялись в виде картонных рельефов. Эль Лисицкий создал в 1919—1920 гг. серию экспериментальных живописных работ «Проунов» — проектов установления нового, которые сам определял «как пересадочные станции из живописи в архитектуру»[562]. Согласно Лисицкому, «благодаря “Проунам” <...> будут строить монолитные коммунистические города, где будут жить люди всей планеты»[563]. В статье «Супрематизм миростроительства», опубликованной в сборнике «Уновис № 1», Лисицкий размышлял о космически-динамической архитектуре, рассматривая деятельность художника как выход к иной архитектуре, «к построению мира <,> к действу <,> которое забирает в себя всех людей»[564]. Борьба за это «утилитарное новое миростроение», согласно Малевичу, и была целью Уновиса[565]. В этом миростроительстве уновисы отводили себе роль «авангарда творческой Красной Армии, для которой сейчас в России Красная Армия революции освобождает поле для нового строительства»[566].

После московской конференции Уновис приобрел всероссийскую известность, что облегчило задачу вербовки новых сторонников. Малевич, Лисицкий и другие члены Уновиса направились в разные города с целью пропаганды своих идей[567]. Один и первых филиалов Уновиса возник в соседнем Смоленске. В ноябре 1920 года хроника Уновиса сообщила о возникновении филиала организации в Одессе[568]. В Оренбурге деятельность Уновиса связана с пребыванием там художников И. Кудряшова и С. Калмыкова. В Москве филиалом Уновиса во ВХУТЕМАСе стала мастерская Г. Клуциса и С. Сенькина. Кроме того, сообщалось о существовании организаций Уновиса в Петрограде, Самаре, Саратове, Перми, Калуге и Борисове[569].

Между тем продолжалась деятельность витебского Уновиса: в октябре—ноябре 1920 были проведены работы по декоративному оформлению Витебска к 3-й годовщине Октябрьской революции, изданы журнал «АЭРО» со статьями и проектами И. Чашника и Л. Хидекеля, листок Витебского творкома № 1 «Уновис». Группа также принимала участие в выставке «Революция Искусства»; В. Ермолаева, И. Чашник и Л. Хидекель читали на этой выставке доклады и давали объяснения работ Уновиса[570]. В декабре 1920 был издан альбом К. Малевича «Супрематизм. 34 рисунка». В январе 1921 вышли листок «Путь Уновиса. № 1» и сборник «Уновис. II издание». В это время Уновис занимал господствующее положение в Витебских ГСХМ, и его мастерские пользовались преимуществами перед академической мастерской Ю. Пэна. Этой диктатуре партии Уновис сопутствовало особое самосознание уновисов, характерное идеологией миростроительства в планетарном масштабе. Витебским ГСХМ в контексте этой идеологии отводилась роль образцовой школы: «Наши мастерские, построенные на основе единой программы, будут тем основанием, на котором должны быть построены все

мастерские России, а в дальнейшем и всех стран мира, для того бесконечного творчества, примером которого мы служим»[571].

Программа «Единой аудитории живописи», проводившаяся Уновисом в ВГСХМ, ограниченная изучением кубизма, футуризма и супрематизма, вызывала противодействие местных властей. Характерно письмо заведующего Витебской губернской секцией ИЗО А. Ромма, направленное в Отдел ИЗО Наркомпроса (конец 1920): «После оставления М. Шагалом должности заведующего ВГСХМ и назначения т. Ермолаевой уполномоченным создалось следующее положение: из 5 руководителей 4 принадлежат к группе УНОВИС, 1 — академист старого типа. Группа УНОВИС, пользуясь всей полнотой власти, проводит узкопартийную политику во всех делах и начинаниях»; учащиеся с 16-летнего возраста, не имея подготовки, сразу начинают с кубизма и супрематизма; «основные методы сезанновской живописи абсолютно чужды подавляющему большинству учащихся». А. Ромм винил во всем Малевича и просил прислать нового уполномоченного[572].

Противодействие идеологии Уновиса сложилось и среди части учащихся ВГСХМ. Первые сведения о разногласиях относятся к октябрю-ноябрю 1920 года. Так, 10 октября 1920 в мастерских впервые была вывешена стенная газета «Известия исполкома <учащихся>», в которой мог высказаться любой из подмастерьев. В этой газете и появились высказывания, отражавшие непонимание частью учащихся программы Уновиса, и противопоставление коллективному творчеству уновисов индивидуально-обособленного развития художника. Уновис, считавший себя «авангардом творческой Красной Армии», расценил эти высказывания со своей партийной позиции: «газета Исполкома, выражающая мысли индивидуалистических личностей, становится одной из тех газет выражения "Я", которая противоречит нашему коллективному единому движению. И творческий комитет, скомплектованный из представителей нашей партии "Уновис", обсудив подобное положение в издании газеты исполкома в стенах наших мастерских Уновиса, пришел к решению о недопустимости существования подобной газеты, как контрреволюционного органа»[573]. Ответ решено было дать специальной листовкой, в которой бы разъяснялась и отстаивалась идея мирового «творчества сооружений нового знака».

Разногласия не были улажены, поскольку речь шла о принципиальных позициях. На одной стороне оставалась станковая живопись, отвергнутая Уновисом, на другой — миростроение, одевание мира в супрематические формы.

Вопросы о партии и партийности в искусстве подробно обсуждались в газетном листке «Путь Уновиса. № 1» и сборнике «Уновис. II издание». Автор статьи «Партийность в искусстве» (М. Кунин) утверждал в январе 1921, что «современность требует коллективного творчества, творчества по определенному плану», что «довольно пустых ни на чем не построенных эстетических картинок, они чужды пролетариату и они не нужны ему»[574]. Однако уже весной 1921 года М. Кунин, перешедший в свое время к Малевичу от Шагала, пересмотрел свои взгляды на Уно-

вис и выступил с критикой программы и практической работы коллектива[575]. Событие это совпало с реорганизацией Наркомпроса и отстранением левых художников в Москве и Петрограде от административного руководства искусством. В сложившейся обстановке надежды партии Уновис на создание творческой армии для «супрематического мирового строительства» окончательно перешли в разряд несбыточных. Программа ВГХМ, выработанная Уновисом, согласно которой «вся педагогическая деятельность сводится к изучению новейших систем, начиная с кубизма», к весне 1921 года была отвергнута центром[576]. Тогда же под давлением части подмастерьев педагогический совет ВГСХМ постановил пригласить в качестве руководителей мастерских художников Р. Фалька, А. Куприна и руководителя скульптурной мастерской вместо выбывшего Д. Якерсона[577]. В результате весной 1921 года диктатура Уновиса была подорвана как сложившейся общей ситуацией, так и непосредственно руководством губернской секции ИЗО и частью подмастерьев ВГСХМ. От наступления Уновис перешел к обороне.

На фоне этих событий весной 1921 года в Витебске состоялось несколько выставок[578]. Первой открылась небольшая выставка работ «группы трех» (клуб Сорабиса). Декларативное заявление от имени группы сделал М. Кунин: «Мы, чьи глаза еще не ослепли и не отвыкли смотреть на Рембрандта, Делакруа, Ван Гога, Поля Гогена, Матисса, Родена, Сезанна и Пикассо; мы, для кого живописная культура есть целый ряд эмоций и переживаний; мы, которые хотим развивать всю эту живописную культуру, — мы будем бороться с теми, которые стремятся ослепить нас и отнять то, что является действительной ценностью и красотой. Мы хотим подлинной живописной культуры, нам опротивели круги, квадраты, треугольники и бессмысленные слова о сооружениях движущихся вокзалов в пространстве и т.д.»[579]. Выставка, носившая характер отмежевания от идеологии Уновиса, оставалась, тем не менее, в рамках левой станковой живописи.

> <Э.> Волохонский, <Л.> Зевин и <М.> Кунин, еще состоящие подмастерьями Вит. Гос. худ. мастерских, объединены искренней приверженностью к заветам Сезанна, стремления их — выявить начала живописной культуры в ее чистом виде. <...> «Группа трех», подвергшаяся усиленному воздействию идеологии «Уновиса», из горнила супрематических умозрений вынесла твердую привязанность к живописи, не той живописи, нужной Уновису лишь как орудие к преодолению начал старой культуры, а к прекрасному искусству выявления всей радужности и крепости цвета, всей мощи и упругости формы. <...> Пейзажи, этюды и натюрморты Зевина весьма красочны, фактура их разнообразна. <...> Волохонский дал ряд работ несколько черноватых по цвету, но в других отношениях мало чем уступающих полотнам Зевина. Сильный живописный темперамент Волохонского сказался особенно в яркой беспредметной композиции.
>
> Кунину нельзя отказать в некоторой умелости, ему свойственны многообразные искания, показаны им были и довольно живописные этюды,

и супрематические построения, и начиненная интересом красочная композиция, приближающаяся к Кандинскому, и даже натюрморт с заданием передачи материальных фактур в духе Штеренберга.

Если эта выставка функционировала в весьма неудачных условиях (всего три дня, да и то в помещении столовой), то следующая — Уновиса была открыта (в помещении Трамота) всего один день. <...> На выставке Уновиса было довольно много работ: здесь подводились итоги почти двухлетней деятельности (1919—1921). <...> Новое искусство нужно Уновису лишь как точка опоры, утвердившись на коей, рычагом супрематизма (высшей и последней апокалиптической системой) будет перевернут весь мир — на меньшем вожди Уновиса не мирятся. <...> Искусство, живописная культура сами по себе для Уновиса не нужны — они отомрут в процессе строительства фантастических новых мировых пространств.

Завоевание мирового пространства, строительство в мировом эфире, радикальное переустройство всей материально-технической культуры по «природоестественным началам»[580] — вот грандиозные утопии, притягивающие к Уновису художников-подростков.

Что для них такая «ничтожная ценность», как живописная и пластическая культура? Супрематист должен быть более универсален, чем Леонардо, более гениально прозорлив, чем Коперник, более изобретателен, чем Эдисон. Такова та широковещательная идеология, которая проповедуется приверженцами Уновиса на митингах и диспутах.

На выставке мы ожидали найти некоторые реальные достижения, некоторые, если не завершенные, то хотя бы показательные лабораторные опыты, соответствующие этим грандиозным планам. Выставка показала иное. <...> В громадном большинстве показанных работ отсутствует пространственность, а вещественность выявлена не в должной степени. Иные работы носят характер остроумной красочной импровизации (Юдин), они почти стоят в одной плоскости с композициями Кандинского.

Иные работы несколько более конструктивного порядка, но они подходят скорее под понятие декоративной плоскостной живописи. <...> Живописная техника стоит у Уновиса на должной высоте, многие вещи выполнены превосходно по обработке живописных материалов и разработке поверхности картины. <...>

В начале 1920 г. архитектором-художником Лисицким были впервые сделаны проекты супрематических архитектурных сооружений, проецированных в мировом пространстве, сооружений несложных, хотя и не выполнимых средствами современной техники. На нынешней выставке есть уже ряд проектов целых городов, воздушно-движущихся вокзалов, станций электрических и для аэро и т.п.

Углубившись в выставленные проекты, убеждаешься, что авторы их очень плохо представляют себе самые основы всякого архитектурного построения. <...>

Процветавший одно время, понятно, более в теории, декоративный супрематизм (украшение супрем. формами предметов обихода и изобретение новых видов их) показан на выставке не был[581].

Из Витебска экспозиция Уновиса поехала в Москву, где в конце мая — начале июня 1921 в клубе им. П. Сезанна при ВХУТЕМАСе (Мясницкая, 21) была открыта выставка работ «Уновис», работавшая до 8 июня 1921. В ней приняли участие мастерские Витебска, Оренбурга и Москвы. К выставке были приурочены доклад и дискуссия [582]. Один из критиков отметил:

> Выставка «Уновиса» в клубе «Поля Сезанна» (помещение ВХУТЕМАСа) есть признак, безусловно, добросовестной и серьезной работы. Несмотря на то, что выставлявшие большей частью <—> ученики (кроме Лисицкого, Сенькина и друг.), проходящие формально через все достижения современной живописи, с предназначенным результатом и по заранее намеченной системе, выработанной К. Малевичем [583].

Летом в Витебск приехал Р. Фальк, утвержденный в должности профессора ВГСХМ приказом В. Ермолаевой от 20 июля 1921. В то же время ВГСХМ были переименованы в Витебский художественно-практический институт (ВХПИ) и, в связи с реформой Наркомпроса, переданы в ведение Художественного отдела Витебского Губпрофобра. Ректором ВХПИ была оставлена В. Ермолаева. Рядом учебных мастерских института руководили студенты-старшекурсники М. Векслер, Н. Коган, Г. Носков, С. Юдовин [584].

Группа Уновис пыталась получить официальный статус, зарегистрировав устав и организовав собственное училище. Однако в августе 1921 года Витебским губ. управлением ИЗО был дан ответ: «Художественный п/отдел Губполитпросвета считает возможным зарегистрировать устав УНОВИСа лишь при условии исключения п. 2 р. Б § 2, ибо учебная деятельность составляет прерогативу Государственной власти и не может осуществляться частными организациями» [585]. Невозможность открыть собственное училище и строить педагогическую деятельность по своей программе, безусловно, ограничили деятельность Уновиса и заставили приспосабливаться к программе ВХПИ, утверждаемой в Москве.

В начале нового учебного года деятельность Уновиса открылась 17 сентября 1921 представлением «Войны и мира» В. Маяковского (Латышский клуб) в супрематических декорациях В. Ермолаевой и Л. Циперсона [586]. Вечер носил название «Величайшина». Исполнителем «Войны и мира», а также стихов Маяковского (пролог к «Мистерии-буфф») был Н. Эфрос, одетый в яркий условный наряд, восходивший к костюмам персонажей «Победы над солнцем». Спектакль сопровождали шумовые эффекты. Вечер вызвал бурные отклики в местной прессе. Из четырех газетных статей лишь одна поощряла «эти смелые, новаторские попытки, вынесенные на зрелище и суд Витебской толпы». Остальные резко негативно отнеслись к представлению [587].

Этот период отмечен чрезвычайно трудным материальным положением всех витебских художников. ВХПИ фактически был снят с госснабжения. Преподаватели голодали. Речь шла уже не столько о разви-

тии деятельности Уновиса, сколько о выживании и поиске средств к существованию. Ситуация усугублялась отрицательным отношением витебских властей к Уновису. В этой обстановке Малевич усиленно работал над завершением философского труда «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» (окончен 19 февраля 1922)[588].

Судя по всему, уже в это время он стремится перенести деятельность Уновиса в более благоприятное место. Между тем в московском ИНХУКе набирала силу идеология производственного искусства. Ввиду некоторого сближения новой идеологии ИНХУКа с идеологией Уновиса, Малевич попытался установить с инхуковцами контакт. В середине декабря 1921 года в ИНХУКе была организована выставка Уновиса (200 работ)[589], на которой уновисами давались пояснения, а Малевич прочел доклад и участвовал в дискуссии. В результате дискуссии выяснились принципиальные расхождения в трактовке утилитаризма. На одном из заседаний ИНХУКа (26 декабря 1921) О. Брик пересказал свой разговор с Малевичем. «Наш земной шар, — говорил Малевич, — земная поверхность не организована. Покрыта морями, горами. Существует какая-то природа, я хочу вместо этой природы создать супрематическую природу, построенную по законам супрематизма». На вопрос Брика: «А что же с этой супрематической природой будем делать мы?», — Малевич ответил: «Вы будете приспосабливаться так же, как к природе господа бога». Расценив этот ответ как «желание Малевича конкурировать с господом богом и дать мир супрематических построений по собственному закону», Брик поинтересовался: «А как же практически использовать эту супрематическую природу?». На это Малевич ответил, что не видит здесь какой-либо новой проблемы, так как и при существующей природе «встретили люди мир <созданный> вне их плана, и они приспосабливаются к этому миру. Это дано было вне их воли». Такое же отношение должно быть к «супрематической природе», которая будет дана как таковая, а затем ее «прорезывайте домами и перерывайте улицами и т.д., как будет угодно»[590].

Супрематическое миростроение с точки зрения ИНХУКа было не утилитарно. Однако разногласия не означали отсутствия контактов, по крайней мере, с Рабочей группой конструктивистов ИНХУКа. Так, зимой 1921/22 гг. в Уновисе «отдельные секции и научный совет под председательством К. Малевича занимались разбором программы “Рабочей группы конструктивистов”. Уновисцы собираются переслать конструктивистам свое заключение по программе. Главное расхождение между уновисцами и конструктивистами заключается в том, что первые протестуют против предметности даже в сооружениях, тогда как конструктивисты настаивают на “коммунистическом выражении материальных сооружений”»[591]. Все же расхождения Малевича с конструктивистами носили более сложный и более длительный характер. Еще в январе 1920 года В. Степанова записала в дневнике мнение А. Гана о том, что «прав Анти <А.М. Родченко> и я, когда мы Малевича упрекаем в мистицизме, и что ошибается Малевич, когда мечтает о каком-то проникновении супрематизма в человечество»[592]. В марте 1920 Малевич пред-

ложил Гану подписаться под манифестом, издаваемым в Витебске, Ган отказался[593]. В то же время расхождения определялись главным образом выбором того или иного индивидуального пути в рамках общего перехода к идеям жизнестроения.

Деятельность Уновиса в ВХПИ заметно выделялась на фоне работы других провинциальных школ. Это наглядно было продемонстрировано на открывшейся в Москве в марте 1922 года выставке работ провинциальных художественных мастерских. Были представлены работы учащихся Ярославля, Тулы, Твери, Н. Новгорода, Казани, Витебска и других городов. Согласно хроникальной заметке об этой выставке, «наибольший интерес представляют работы из Витебской мастерской по классу Малевича»[594]. Фактически деятельность М. Шагала и Уновиса выдвинула ВХПИ на уровень передовой художественной школы, формировавшей направление и прокладывавшей пути дальнейшего развития левого искусства. Однако чрезвычайно тяжелое материальное положение института и преподавателей[595] привело к свертыванию работ. Последней акцией Уновиса стало издание в начале апреля 1922 года брошюры К. Малевича «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика»; кроме того, 14—20 мая 1922 в помещении ВХПИ (Бухаринская, 10) состоялась «3-я очередная выставка картин» Уновиса одновременно с выставкой московских художников. Для многих студентов ВХПИ, получивших незадолго до этого свидетельства об окончании института, эта выставка стала выпускной. В конце мая — начале июня 1922 года многие члены Уновиса переехали в Петроград. В.М. Ермолаева 15 августа 1922 передала дела по руководству ВХПИ и. о. ректора И.Т. Гаврису[596].

Следует остановиться также на истории музея современного искусства. Первые сведения о замысле М. Шагала организовать в Витебске художественный музей появились в местной прессе в ноябре 1918 года[597]. В начале 1919 г. эти планы Шагала были утверждены Центральной коллегией по делам искусств Наркомпроса[598], и на приобретение картин были отпущены деньги[599]. Закупочная комиссия Губотдела народного просвещения приобрела для музея 2 картины и рисунок М. Шагала, 2 картины Ю. Пэна, пейзажи Н. Альтмана, Д. Бурлюка и А. Ромма, рисунок натурщицы К. Сомова, графические работы А. Бразера и С. Юдовина[600]. Кроме того, в августе 1919 г. музейный фонд Центрального отдела ИЗО Наркомпроса передал для витебского музея современного искусства 30 картин левых художников Кончаловского, Лентулова, Фалька, Розановой, Ле-Дантю, П. Кузнецова, Рождественского, Экстер, Шевченко, Малевича и других[601]. В 1920 г. из музейного фонда были получены еще 24 картины Гончаровой, Рождественского, Ларионова, Кандинского и других[602]. Несколько картин московских художников было куплено на государственной выставке картин, состоявшейся в Витебске в ноябре—декабре 1919 года. Впоследствии собрание пополнилось несколькими работами Малевича[603]. Всего музейная коллекция насчитывала более 120 произведений, причем были представлены все основные течения современной живописи от академического реализма до супрематизма[604].

Музей открылся в здании ВГСХМ (Бухаринская, 10), но работал лишь два летних месяца (июль и август) 1920 года. В связи с расширением работы мастерских помещение, отведенное музею, понадобилось для новой мастерской. Складывается впечатление, что заведующий витебской губсекцией ИЗО А.Г. Ромм был более заинтересован в музее, чем руководство ВХСХМ. А. Ромм с упреком замечал, что «при несколько более сочувственном отношении администрации училища к музею, помещение могло бы быть отведено хотя бы в ущерб клубу учащихся, или путем сокращения жилых помещений. В виду категорического заявления, что существование музея вредно отзовется на учебной работе училища, было решено подыскивать иное помещение»[605]. В сентябре 1920 г. музей был свернут. Позицию руководителей ВГСХМ, и прежде всего В. Ермолаевой и К. Малевича, можно понять, если учесть нужду училища в помещениях и идеологию Уновиса, отказавшегося от станковой живописи.

Поиски помещения для музея вплоть до лета 1922 г. оказались безрезультатны. И все экспонаты хранились в кладовых художественного училища[606]. Справедливости ради заметим, что безрезультатность более чем полуторагодовых поисков, несмотря на «бесчисленные ходатайства об отводе помещения», свидетельствует о незаинтересованности витебских властей иметь в городе музей современного искусства. В сложившейся ситуации шаги к спасению музейной коллекции предприняла В. Ермолаева. 28 мая 1922 она подала заявление в петроградский Музей художественной культуры, в котором, в частности, писала о судьбе картин, переданных в 1919—1920 гг. из музейного фонда:

> В виду отсутствия в Витебске органа, интересующегося работами современных художников, все эти картины были свалены в склады помещения художественной школы. Считая, что в дальнейшем судьба музейных картин совершенно не известна, и им грозит неминуемая гибель с переездом в Петроград теперешнего состава художественной школы, я категорически заявляю, что картины необходимо из Витебска перевезти в более культурный центр, где можно их сохранить и использовать в культурных целях. На себя смогу взять хлопоты по перевозке вещей, если мне дадут на то соответствующие полномочия[607].

10 июня 1922 соответствующие полномочия от Петроградского управления научных и научно-художественных учреждений В. Ермолаева получила[608], и часть музейной коллекции была перевезена в петроградский Музей художественной культуры.

Смоленск

О деятельности левых художников в соседнем с Витебском Смоленске сохранилось значительно меньше сведений. На основании имеющихся данных можно говорить лишь о работе филиала витебского Уновиса во главе с В. Стржеминским.

Участник первой мировой войны В.М. Стржеминский после ранения на фронте в 1915 г. потерял левую руку и правую ногу, ходил на костылях; в 1918—1919 гг. учился в 1-х ГСХМ у К. Малевича; состоял членом Коллегии по делам искусств Наркомпроса; принимал участие в оформлении Минска к годовщине Красной Армии (февраль 1919); участвовал в VIII государственной выставке картин (1919). Вместе с Малевичем приехал в Витебск, выставлялся на «1-й государственной выставке московских и местных художников». В ноябре 1919 года переехал в Смоленск[609] и занял должность инструктора секции изобразительных искусств. К этому времени в городе существовала изостудия Пролеткульта (один из руководителей — Б.Ф. Рыбченков) и уже более полугода работала секция изобразительных искусств Губернского отдела народного образования (Губнаробраз), с осени 1919 г. функционировали Государственные художественно-промышленные мастерские, в которых изучались керамика, резьба по дереву и столярно-токарное дело. Одной из первых работ секции стала организация и открытие 7 сентября 1919 «1-й государственной художественной выставки», в которой участвовали члены Смоленского общества художников и др. В 1920 г. секцию изобразительных искусств возглавил В.М. Стржеминский. В качестве представителя секции он был назначен секретарем художественного совета (первое заседание 4 апреля 1920), в задачи которого входили вопросы декорирования театров, устройство выставок и др.[610] Вместе со своей женой, скульптором Е.Н. Кобро, в годы учебы в 1-х ГСХМ связанной с группой «Обмоху», Стржеминский организовал и руководил изостудией Губотнаробраза, в которую перешли некоторые руководители изостудии Пролеткульта (В.Ф. Штраних Н.А. Яблонский)[611].

Уже 18 апреля 1920 в Витебске состоялся доклад о сформированном в Смоленске филиале Уновиса[612]. В отличие от Витебска смоленский Уновис не представлял собой сколько-нибудь сплоченной группы, а тем более партии. Скорее его членов можно рассматривать в качестве рядовых той «творческой Красной Армии», к созданию которой стремился Малевич. В роли руководителя изостудии Губнаробраза В. Стржеминский «внедрял в это время супрематизм, стремясь изобразить “чистое движение”, показывая на холсте комбинации овала с удлиненными прямоугольниками. В живописи он требовал, чтобы краска “росла”, как он выражался, из холста, как у Сезанна. “Вам надо выбросить из себя Рубенса, — говорил он ученикам, — только тогда сможете стать настоящим художником!” В студии В.М. Стржеминского ставились натюрморты из вьющихся стружек. Писали пастозно, “изобретали” различные фактуры и т.д. <...> Скульптор Кобро выполнила в цементе горельеф, посвященный Советской власти, и какие-то геометрические фигуры в сочетании со складками. Горельеф был вмонтирован в стену городской типографии»[613].

У некоторых художников сохранились воспоминания о внутреннем виде этой студии и ее руководителе: «Вся она <студия> была завалена какими-то ящиками, кусками жести, опилками, стеклянными предметами. Это была палитра конструктивизма. Из сочетаний этих разнородных материалов и создавались произведения фантастической формы, ничего

общего не имеющие с реальным миром. Сам апологет этого искусства был инвалидом <...>. Осунувшееся, тонкое, поросшее щетиной лицо. Глаза горят лихорадочным блеском, глаза фанатика. Противоречий он не мог терпеть, сильно возбуждался и страстно доказывал обреченность реалистического искусства, предрекал необычайные горизонты, перспективы конструктивизма»[614]. К Стржеминскому примкнули некоторые местные молодые художники. Б.Ф. Рыбченков, работавший тогда вместе с уновисцем М. Куниным и другими в мастерских Запфронта РОСТА, позднее признавался, что встречи с Малевичем и Стржеминским оставили в нем глубокий след[615].

В мае 1920 года секцией изобразительных искусств Губнаробраза во Дворце труда была устроена «Государственная выставка картин и скульптуры», представлявшая все художественные течения, существовавшие среди смоленских художников. Крайне левое крыло на ней представляли работы В.М. Стржеминского и Е.Н. Кобро. Ряд художников руководителей изостудии Пролеткульта демонстрировали реалистические работы. Б.Ф. Рыбченков, наряду с пейзажами, выставил акварели в духе Кандинского под названием «В поисках самого себя». Эскизы плакатов, театральных красноармейских постановок экспонировали В.Ф. Штраних, Н.И. Дормидонтов и О.А. Пчельникова, работавшие тогда художниками в политуправлениях Западного фронта и Западного военного округа[616].

Деятельность художников активизировалась после летнего перерыва. 21 октября 1920 в Смоленске открылась областная конференция Уновиса, на которую из Витебска приехали К. Малевич, Л. Лисицкий, Л. Хидекель, Н. Коган и И. Чашник. Присутствовали представители смоленского творкома и художники политуправления Западного фронта. Согласно хронике Уновиса, «в вопросах конференции было высказано о главнейших положениях в искусстве и культуре в России в связи с постановлением съезда пролеткультов. В дальнейшем конференцией предписано смолтворкому издать стенную газету для ознакомления широких масс с движением искусства»[617]. В тот же день (21 октября) Малевич прочел в зале исполкома лекцию «О новом искусстве» для курсантов, красноармейцев и частной публики[618]. Предполагалось, что на площади Смоленска будет построена трибуна по проекту Чашника; мастерские уже принялись за сооружение, но по каким-то причинам этот проект не был реализован. В то же время по эскизам Уновиса издательством политуправления Запфронта был выпущен ряд супрематических агитационных плакатов[619], в частности, был выпущен известный плакат Лисицкого «Клином красным бей белых».

На заседании комиссии по празднованию 3-ей годовщины Октябрьской революции В. Стржеминскому было поручено представить эскизы лозунговых досок на различные революционные темы[620]. В том же 1920 году супрематические агитационные плакаты выпускало СмолРОСТА[621].

В связи с наступательными боевыми действиями на польском фронте художественные мастерские политуправления Запфронта и ЗапфронтРОСТА в полном составе были переведены в Минск, вернувшись в Смоленск лишь поздней осенью 1920 года, вскоре были расформированы[622].

Художники, работавшие вместе со смоленским Уновисом, разъехались: Б. Рыбченков — в Петроград, где поступил в ПГСХМ (мастерские Н. Альтмана, А. Матвеева), М. Кунин — в Витебск. Эти обстоятельства, а также последовавшее в начале 1921 года изменение общей расстановки сил в связи с отстранением левых художников от руководства искусством, ослабили и без того не слишком активную деятельность смоленского Уновиса.

Тем не менее в июне 1921 года центром был утвержден план организации в Смоленске Государственных художественно-технических мастерских (высшего учебного заведения по изобразительным искусствам). Уполномоченным мастерскими был назначен В.М. Стржеминский[623]. Смоленский губисполком отвел для мастерских здание бывшего магазина в центре Смоленска (Большая Советская ул.). Однако в связи с переходом на хозрасчет и повсеместным отказом в финансировании художественным учебным заведениям, развернуть свою деятельность мастерские не смогли. Этой деятельности не способствовал и голод 1921—1922 гг., отразившийся и на Смоленске, и на Витебске. По-видимому, речь может идти о продолжении работ мастерской (изостудии) В. Стржеминского и Е. Кобро в ином статусе и под другой вывеской. Зимой 1921/22 гг. там занимались полтора десятка человек, в том числе Н. Ходосевич[624]. Иногда в Смоленск приезжал Малевич и проводил занятия со студентами.

Тяжелое материальное положение смоленских художников привело в 1922 году к отъезду Стржеминского и Кобро в Вильно (Польша). В Польшу также уехала Н. Ходосевич. Фактически смоленский Уновис прекратил существование одновременно с витебским.

Следует отметить работы московских левых художников, представленные в Смоленской картинной галерее. В феврале 1920 года Музейный отдел ИЗО Наркомпроса отправил в Смоленск 69 картин, 3 скульптуры и 48 рисунков[625], среди которых были работы Н. Крымова, К. Коровина, П. Кузнецова, К. Юона, П. Кончаловского, И. Машкова, Н. Гончаровой, В. Кандинского и других[626]. В начале 1921 года дополнительно было отправлено еще 5 картин. Однако основу собрания картинной галереи (около 200 картин и скульптур) составили старые работы нидерландских, французских и русских художников, вывезенные губернским подотделом по делам музеев из помещичьих усадеб и княжеских особняков Смоленской губернии. О создании в Смоленске музея современного искусства, подобного витебскому, речи не шло. В отличие от витебского музея, Смоленская картинная галерея с 1 мая 1920 была доступна для осмотра всем желающим.

Литературных групп левой ориентации в Смоленске не было. Тем не менее футуризм оказал сильное влияние на творчество некоторых поэтов (М. Гришин, И. Дукор), входивших в 1920—1921 гг. в литературную студию смоленского Пролеткульта[627]. В 1921 году И. Дукор уехал в Минск, затем в Москву. Примерно в то же время из Смоленска уехал М. Гришин[628]. Во главе литературной студии Пролеткульта стоял С. Страдный (Смирнов), творчество которого испытало влияние

имажинизма[629]. Летом 1921 г. вместо студии в Смоленске была создана артель художников слова «Арена», объединившая бывших участников студии, а также ряд других смоленских поэтов. По свидетельству первого председателя артели, «и футуристы, и неоакмеисты, и имажинисты — уживались в "Арене" на равных правах»[630].

На первом «Вечере поэтов» (23 июля 1921), организованном «Ареной», выступали С. Страдный, А. Китаев, Н. Лухманов, Б. Бурштын и др. Н. Лухманов читал футуристические стихи. Художник А. Китаев выступал со своими стихами, в которых обнаруживалось значительное влияние имажинизма[631]. В том же 1921 г. А. Китаев выпустил книгу стихов «Оранжевый колорит», но вскоре в результате разногласий отошел от деятельности «Арены». В конце 1921 от сыпного тифа умер С. Страдный[632]. Впоследствии в «Арену» вошел поэт Е. Костецкий[633], считавший себя лефовцем. Но в целом, смоленские поэты различных левых направлений не оказывали существенного влияния на деятельность артели и не определяли ее лицо.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ РОССИЯ

Центральная часть России, значительная как по территории, так и по плотности крупных населенных пунктов, представляла собой в предреволюционные годы культурно освоенное пространство с несколькими региональными центрами художественного образования, многочисленными художественными и литературно-художественными обществами и кружками. В некоторых городах футуризм нашел приверженцев еще в предреволюционные годы (в Казани — А. Родченко и В. Степанова; в Н. Новгороде — Ф. Богородский, С. Предтеченский), однако наибольшее распространение разные направления левого искусства, как и по всей стране, получили в 1917—1922 годах.

Тверь

Первыми в годы Гражданской войны активность проявили правые художники, примыкавшие к «Союзу русских художников» и Товариществу передвижных выставок. Инструктор Губернского отдела народного просвещения художник-декоратор М.П. Серегин организовал в Твери выставку «Современное искусство», открытую 5 января 1919 в залах Коммерческого училища[634] и продолжавшуюся три недели. Вопреки названию выставки, на ней были представлены около 100 работ исключительно правых художников (В.К. Бялыницкий-Бируля, Н.П. Богданов-Бельский, С.Ю. Жуковский, В.Н. Бакшеев, М.М. Зайцев, П.П. Нилус, А.В. Скалон и др.)[635]. По окончании выставки местный отдел народного просвещения назначил комиссию для приобретения картин, в которую вошли Бялыницкий-Бируля, Скалон и Серегин. Эта комиссия приобрела многие картины, причем наиболее крупные суммы были уплачены

за работы Бялыницкого-Бирули (50 000 р.), Скалона (30 000 р.), Серегина (20 000 р.), Богданова-Бельского (15 000 р.) и т.д.[636]

Столь откровенная художественная партийность, проявленная Тверским губ. отделом народного просвещения, не могла остаться незамеченной Центральным отделом ИЗО Наркомпроса, и уже в июне следующего года началось формирование Тверских ГСХМ[637]. С 1 сентября 1920 были открыты класс рисования и две живописных мастерских[638], в которых преподавали <И.И.?> Захаров, <С.?> Калугин, а также левые художники М.К. Соколов, А.Ф. Софронова. Осенью и зимой 1920 года в них обучалось около 50 человек[639]. Уже на первой отчетной выставке работ учащихся, состоявшейся 6—10 декабря 1920 в помещении мастерских (Советская ул., 25)[640], рецензент заметил отчетливое влияние левых художников:

> Наряду с целым рядом «натюрмортов» выставлены рисунки и картины с живой модели.
>
> Помимо этого развешаны нарисованные учащимися большие плакаты агитационного характера «На бой», «Смерть буржуазии» и пр.
>
> Выставка создает светлое и новое впечатление. <...> Видна опытная рука в деле.
>
> Отрадно видеть, что сквозь созданную толщину узаконенного старого искусства зорко вперяется взор молодых художников к живописной культуре Запада.
>
> Уже сознательно чувствуется в некоторых работах упрощенно-геометрический подход к натуре, напоминающий Сезанна или примитивность Руссо (французских художников последних десятилетий).
>
> Молодому — мастерские стремятся дать молодое.
>
> Бесспорно, цель мастерских всесторонне приобщить массы к искусству, заставив увидеть все течения живописной культуры. Но, не оставаясь в плоскости салонного эстетизма, привитого старым искусством, — молодой художник должен приобщиться к новым путям в искусстве и через них связаться с материалом, изучить его, а вместе с тем, через ознакомление с материальной культурой, внести новые элементы новые элементы в свое творчеств[641].

Всю зиму 1920/21 гг. мастерские работали в тяжелых материальных и бытовых условиях при недостатке красок, бумаги и даже угля. В общежитии не хватало кроватей: преподаватели спали на досках, положенных на табуретки. Учащиеся получали курсантский паек и денежное пособие по социальному обеспечению. Кроме того, для облегчения положения учащихся была создана производственная артель по обслуживанию художественных потребностей города и театров. Принимались заказы на портреты, плакаты, декорации и другие художественные работы[642].

Казалось бы, ничто не предвещало радикальных художественных исканий. Хотя, возможно, именно недостаток живописных материалов (краски, бумага, уголь) вынудил художников перейти к работе с иными материалами, предметами. Наверняка были и другие причины того, что

преподавание в Тверских ГСХМ стало вестись «по методам крайних "левых", в частности, кубистов. Реалистическая школа была изгнана совершенно, и всякий поступающий в мастерские автоматически захватывался кубистическим течением»[643]. Результаты нового направления в деятельности мастерских были показаны в мае 1921 года на выставке ГСХМ, проходившей под лозунгом «Буржуа на карачки».

> Вы входите, и вас поражает странная вещь, висящая на стене. Тут и разбитые стекла, и где-то полученный кусок водопроводной трубы, и несколько неправильной формы деревянных планок, а в центре довольно старый, но крепкий еще абажур от электрической лампы с начертанными на нем римскими цифрами.
>
> Рядом такая же комбинация, отличающаяся от первой отсутствием абажура и наличием куска электрической проволоки <так в тексте. — *А.К.*>. Вы недоумевающе улыбаетесь и обращаетесь к подписи. Многозначительное «руками не трогать» говорит вашему затемненному сознанию очень мало.
>
> Вы беспомощно оглядываетесь; из угла на вас строго глядит разложенное по всем правилам кубизма лицо маэстро. <...> Вы, не роняя своего достоинства, по виду бодро проходите в следующий зал.
>
> Здесь изображены скрипки и бутылки.
>
> 14 бутылок и 6 скрипок.
>
> Хотя и бутылки и скрипки не настоящие и не похожи даже на настоящие, но все же вы легко отличаете бутылку от скрипки.
>
> Знакомые предметы обихода даже в кубистическом преломлении действуют на вас успокоительно, наводят даже на игривые размышления. Кстати вы вспоминаете, что бутылка вещь запрещенная, и поглядываете на нее, сочувственно улыбаясь, «ишь ты, нашли, что нарисовать. Тоже, знать, любят».
>
> Одновременно и слегка пришибленная любознательность толкает вас на поиски разгадки истины. По дороге вы наталкиваетесь на нескольких ошеломленных граждан, наиболее скрытным из которых с трудом удается сохранить более или менее осмысленный вид. <...> Наконец, вы попадаете опять к знакомым композициям и находите пояснительную записку. Наконец-то. Разгадка близка. Вы читаете: «Подобная вещь не есть изображение; не есть анализ, синтез, сумма впечатлений — это волевая актуальность утверждающая самодовление, как акт творческой интуиции».
>
> «Эге, вот оно, что». Вы поняли, но не слишком ли поздно.
>
> Лестница кажется удивительно короткой. Два прыжка. Дверь раскрывается сама собой. <...> Вы волнуетесь? Вам нехорошо? Это ничего, мне в первый раз тоже было скверно. <...>
>
> Это называется сажать буржуа на карачки.
>
> Полно, буржуа ли?[644]

Без сомнения, выставка произвела ошеломляющее впечатление на жителей Твери и запомнилась надолго. Даже через полгода один из посетителей еще делился впечатлениями:

Тверчане, наверное, помнят, сколько толков и разговоров вызвала последняя выставка Тверских свободных художественных мастерских. Кто не бывал на этой выставке и кто не уходил с нее с полным непониманием того, что видел.

Кажется все, а народу на выставке перебывало достаточно.

Помню, группа граждан, среди которых были люди понимающие толк в искусстве, молчаливо стояли перед тем или иным «произведением», ломали голову, что нарисовано на картине и что преследовал художник, рисуя ее.

Многие посетители обращались к ученикам мастерской за разъяснениями, но, увы, и те не могли объяснить того, что нарисовали их учителя-кубисты. Сами же кубисты объяснять суть картинки категорически отказывались и заявляли:

— Вы-де, мол, все равно не поймете[645].

При такой вызывающей позиции участников выставки, при отсутствии (по крайней мере, не декларированной) идейно-художественной концепции, отказе художников от объяснений, — при такой позиции реакция тверских властей была однозначна: реорганизовать. Еще в период работы выставки в газете появилась заметка, гласившая, что любая попытка представителей кубизма и футуризма «пользоваться оплатой государства для всякого рода экспериментов в области живописи должна быть встречена как явление, безусловно, вредное и нетерпимое»[646]. Летом 1921 года уполномоченным по Твери и заведующим мастерскими был назначен художник Н.Г. Бонч-Осмоловский, а в качестве руководителей мастерских — художники Г.Н. Ермолаев, Г.В. Федоров и др.[647] Работа художественных мастерских «круто была изменена в сторону глубокого реализма <...>, широко используя для того все положительные стороны новых течений в живописи»[648].

Декларированная связь с новыми течениями (сезаннизм) была подтверждена на состоявшейся в январе 1922 года в помещении мастерских выставке картин московских и местных художников (1—20 января 1922). Демонстрировались работы П. Кончаловского, А. Лентулова, Г. Федорова, Р. Фалька, М. Серегина, Г. Ермолаева, Н. Бонч-Осмоловского, М. Рукобратского и др.[649]

Впоследствии Тверские художественные мастерские из высшего учебного заведения были преобразованы в среднее — художественный техникум.

Следует упомянуть о ГСХМ, организованных в Тверской губернии. Так, в Вышнем Волочке в начале 1919 года художник А. Скалон организовал ГСХМ и вел там преподавательскую работу. Свободные художественные мастерские с февраля 1919 были также открыты в усадьбе «Чайка» (10 верст от станции Удомля). В обеих мастерских, организованных при поддержке Тверского губ. отдела народного образования, преподавали старые художники реалистического направления (Н.П. Богданов-Бельский, В.К. Бялыницкий-Бируля, С.Ю. Жуковский, А.В. Мо-

равов, А.В. Скалон). В Удомле создал и руководил ГСХМ (1920—1922) художник В.В. Рождественский. Однако все эти мастерские в отличие от Тверских ГСХМ не обладали статусом высшего художественного учебного заведения и давали лишь начальное и среднее художественное образование.

Кашин (Тверская губерния)

Говоря о Тверской губернии, укажем также на отдельных левых поэтов. К их числу относился проживавший в г. Кашине поэт Олег Полярный (В. Дворяшин), выпустивший в предреволюционный период пять поэтических брошюр. В стихах, датированных 1915—1916 гг., он заявил о своих поэтических симпатиях. В стихотворении «Бравурные аккорды» О. Полярный провозгласил И. Северянина своим предвестником:

Быть может, кто-нибудь с окраин
Мне скажет: подражаю я.
— Замечен мною Северянин
К нему лежит стезя моя.

Он лучезарный мой предвестник,
Провозгласивший мой восход!
Но я спою такие песни,
Что снег сиренью зацветет.[650]

Далее, в отрывке, посвященном В. Ховину (1915), О. Полярный провозгласил себя эгофутуристом, «королем в поэзии»:

Я — эго-футурист. Из пламени возник
Души моей загадочный родник
Из пламени Весеневых Небес,
От жертвенных чудес. <...>

Не для порфиры, трона и венца
Пою, я слыша смех глупца...
Король в поэзии, я жалких не виню
И путь не изменю!

<...> Я эго-футурист! Разрушу дряхлый шар
И на обломках возведу ангар![651]

Именно как «разрушение дряхлого мира» он воспринял события 1917 года, направив значительную часть своей энергии на сотрудничество с представителями советской власти Кашина, работал в газете «Известия Кашинского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов»,

был одним из организаторов в Кашине литературно-музыкально-вокального кружка при клубе «Путь к знанию», занимался организацией и открытием народных домов в деревнях близ Кашина. Так, на открытии народного дома 14 января 1919 в деревне Пестриково после спектакля «по просьбе публики выступал поэт Олег Полярный — читал свой первый манифест и стихотворения»[652]. Через две недели 2 февраля 1919 на открытии народного дома в деревне Плигино Подберезовской волости после речей представителей волостного отдела народного образования О. Полярный произнес речь «Новое искусство и текущий момент», а также декламировал свои стихи[653]. В духе времени он использовал термины «пролетарское искусство», предлагал организовать «литературное пролетарское общество» при кашинском Пролеткульте[654] для устройства поэтических вечеров и издания сборников. Поскольку футуризм в эти годы был объявлен «пролетарским искусством», трудно судить о конкретном содержании этих речей, но, учитывая выступления О. Полярного в последующие годы, не исключено, что под «новым искусством» и «пролетарским искусством» подразумевался все тот же эгофутуризм.

После выхода совместного с Юрием Арди (Ю.К. Мацеевский) сборника «Оазис» (Кашин, 1920) О. Полярный переехал в Ярославль.

Осташков (Тверская губерния)

О левых поэтах Осташкова имеются лишь отрывочные сведения. Так, 29 ноября 1922 местным литературно-художественным кружком был устроен литературный суд над имажинизмом.

> Суд прошел очень оживленно и с большим подъемом.
>
> Имажинизм (образность), как одно из новых направлений в современной литературе, левые представители которого изгоняют даже содержание из своих произведений, был признан непонятным и чуждым для широких масс. Разбирались произведения Сергея Есенина, Анатолия Мариенгофа и местных представителей имажинизма.
>
> Суд закончился концертным отделением, которое прошло с большим успехом. Присутствовало около 200 гостей.[655]

Имена осташковских имажинистов в прессе не назывались[656]. Не найдено также сведений об их публичных выступлениях.

Рыбинск

Сведения о рыбинских левых поэтах также достаточно скудны. Достоверно известно лишь о некоем Сенатове, в начале 1922 года причислявшем себя к имажинистам.

> 1 февраля <1922> Губсовпартшколой был устроен литературный вечер, на котором выступили местные пролетарские литературные силы. Первым

выступил т. Сенатов с рядом стихотворений, проникнутых глубоким индивидуализмом <...>. Тов. Сенатов уже вполне наметившийся поэт, достаточно знакомый с техникой стиха и различными направлениями в поэзии. Перед чтением своих произведений он сказал несколько слов об одном из последних литературных течений, о так называемом «имажинизме», и почему-то причислил себя к лику этих искателей литературного жемчуга. Правда, у т. Сенатова есть «надломы» в эту сторону в виде некоторых образов, но, надо сказать, очень удачных по сравнению с образами великих духовидцев <...>. Т. Сенатов <...> не предлагает нам того ультраобразного каталога образов, который удалось составить Шершеневичу. У Сенатова довольно своеобразные стихи, которые скорее можно отнести к стихам пролетарского поэта. Есть там и имажинизм, но имажинизм умеренный, «настоящий», выразившийся исключительно в некоторых технических усовершенствованиях этого течения. <...>

После чтения был сделан перерыв, вслед за которым начался обмен мнений по поводу прочитанного, в котором наиболее живым вопросом был вопрос об имажинизме, как литературном течении.

Все выступавшие по этому поводу затрагивали, обыкновенно, лишь внешнюю сторону этого течения и его фабульное содержание, пользуясь как примером, тем отрицательным материалом, который дали нам его грубые истолкователи «Пегасцы» в лице Шершеневича, Мариенгофа и других, а также некоторые пролетарские поэты, попавшие под их влияние, — и упускали из виду появление имажинизма в литературе, как психологической потребности, вышедшей на смену другим литературным течениям, в смысле техники и письма. <...>[657]

Информацией об этом вечере ограничиваются сведения о рыбинских имажинистах. Биографических данных Сенатова и образцов его произведений обнаружить не удалось.

Ярославль

Первым ярославским левым поэтом, видимо, следует считать В.Л. Королева. Рецензируя книгу его стихов «Всем скорбящим» (Ярославль, 1915), критики указывали в том числе на использование поэтики Северянина[658]. В 1917—1919 гг. В. Королев сотрудничал в ярославских газетах, был редактором газеты «Юная жизнь» (1917), сборника «В буре и пламени» (1918), заведовал подотделом искусств губ. отдела народного образования (1918—1919), в компетенцию которого входило руководство ярославскими театрами. Вероятно, не без его участия в Городском Советском театре им. Ф.Г. Волкова была поставлена пьеса В. Каменского «Стенька Разин». Накануне премьеры в Ярославль приехал В. Каменский, выступивший в театре 10 февраля 1919 с лекцией «Праздник пролетарского творчества». Отчет об этой лекции был дан в восторженном изложении В. Королева. Судя по отчету, В. Каменский говорил об истории группы «Гилея», интерпретируя ее как первую и чуть ли не

единственную группу революционеров искусства, предвосхитившую революции 1917 года, и выдвигал футуризм, как единственно приемлемое искусство пролетариата.

10 февраля в Волковском театре поэт-футурист Василий Каменский (кто не слыхал о Василии Каменском или не читал его произведений!) вдумчиво и вместе с тем яркоцветно читал лекцию — вернее задушевно разговаривал о пришедшем Празднике Пролетарской Культуры и о предтечах этого Празднества — футуристах, революционерах искусства.

В сегодняшний день, когда расцветают смелые дерзания, когда утопия осуществляется явью, легко и радостно говорить о Революции Духа, об откровениях искусства, его затейных, песне-пламенных Карнавалах!

Стираются последние вехи прошлого, падают в невозвратную бездну обломки старых храмов и темных неприветливых дворцов — символов угнетенья и холопьего усердья — и в такое время вспоминается, как десять-одиннадцать лет тому назад, в годы самой непросветной, самой черной царской реакции, после пронесшегося бурным шквалом революционного 1905 года, в Питере на Каменноостровском возникла группа террористов в искусстве — первая группа русских футуристов.

Пламя пронесшейся революции не погасло в их стремлениях, их взоры обратились к искусству, и настало время, когда Россия, а за ней и вся мировая арена, услышала дерзновенные возгласы первых революционеров искусства — Василия Каменского, Владимира Маяковского, Давида Бурлюка, скоро еще и других Бурлюков, Велемира <sic!> Хлебникова, Елены Гуро.

Они призывали по-новому, самоцветному, раскрасить свои души, бросить алошелковое знамя Восстания в Искусстве с победными кликами футуризма.

Немедленные революционеры, они призывали сбросить с быстролетного Парохода Современности, с Аэропланов Восставшего Духа всю заваль прошлого, всю отжившую дребедень, разных Репиных, Маковских, Пушкиных «и прочая, и прочая» — все это безнадежно отжившее свой век; пусть себе это покоится в архивах, на радость библиографам.

Если буржуазная и интеллигентско-буржуазная публика еще и слушает и смотрит с приятностью все это давно прошедшее, то только потому, что она привыкла смотреть на Искусство, как на что-то обособленное от себя, ненужную «в сущности» роскошь, которую можно позволить в качестве сладкого пирожного после обеда.

А футуристы провозгласили, что Искусство — это Мировой барабан, Эстрада, с которой можно бросать в мир великие ослепительные Истины, волновать сердца откровением Духа.

Искусство — Гениальная жизнь, к которой мы стремимся, Олицетворенное Воплощение величайших идеалов.

Футуризм развеял нависший над Искусством мрак прошлого, индивидуалистическо-узкий Эгоизм настоящего (когда футуризм возникал) и возвестил Восторженные Зори Грядущего.

Он явился в противовес индивидуализму буржуазно-мещанского искусства, коллективистическим устремлением, он положил основу Интернационала Искусства.

Когда Пролетариат вознес свою победоносную голову в вихре октябрьской революции, когда он — победитель ощутил великую потребность в своем искусстве — буйная рать футуристов молниеносно приветствовала его, быстро пришла к нему со своими дерзновенными начинаниями.

Еще задолго перед революцией создал Василий Каменский своего «Стеньку Разина», революционный гимн Вольно-Мятежному Сердцу Народному, его Красным Надеждам, его Искрометным Порывам.

Это было провозвестие сегодняшних дней, молниеносный крик в удручающей темноте ночи, предрассветная песня.

Подобно тому, как Василий Каменский, когда был авиатором, приводил простых деревенских парней — солдат, пришедших прямо от сохи, минуя все срединные остановки, прямо к управлению мотором «Гном» аэроплана, так и Футуризм приведет пролетариат прямо к высочайшим вершинам искусства.

Настанет Эра Коллективного Творчества, общее хоровое соборное действие в искусстве, когда будут воспламенять стихи-гимны, звучать музыка подвига, волновать героический театр, восхищать ярко-цветная живопись.

Искусство будет торжествовать не в маленьких театрах и студиях, а в колоссальных цирках, в карнавалах площадей и улиц; настала пора бесконечно развернуть искусство жизни самой, восторженно приобщиться к нему!

В марте 1918 года, Василий Каменский полнозвучно выпустил свой «декрет о заборной литературе, о росписи улиц, о балконах с музыкой, о карнавалах искусств», и вот теперь этот декрет претворяется в жизнь.

Это выявилось в Москве, на торжествах Годовщины Пролетарской Революции, это еще более полно выявится 23 февраля в Москве в день Красной Армии[659], когда Москва будет расписана более чем 300 надписями, по проекту Василия Каменского, с революционными изречениями, цитатами и выдержками из стихов Василия Каменского.

Так создает новую жизнь Футуризм, создавая вершинные достижения искусства!

А затем Василий Каменский под восторженные рукоплескания публики, читал свои стихи.

«На Великий Пролом», «Чудо-Республика», «Эмигрант качается изысканно» и особенно заключительные строфы «Стеньки Разина» — об этом говорить совсем невозможно, а надо слушать!

Жалко, что Василий Каменский был сильно утомлен дорогой и не мог читать еще и еще! <...>[660]

Вслед за публичной лекцией состоялось импровизированное выступление в узком дружеском кругу.

В ночь на 12 февраля в квартире Ф.С. Троицкого, в тесном кругу 3—4-х восторженно внимавших слушателей, поэт Василий Каменский ярко и полнозвучно читал свои произведения.

Чарующим, ослепительным потоком лучей лилась дивная музыка стихов Василия Каменского.

Он прочел многие из своего крымского и кавказского циклов: «Пью за Кавказию»[661], «Сон»[662], «Ослик»[663], «Нини»[664] и другие незабывающиеся.

Потом зазвучала тонкотканная лирика «Грустинницы»[665], «Деточки»[666], «Девичьей»[667].

Прочтена была и ненапечатанная еще замечательная поэма «Цувамма»[668] — симфония звуков, мелодия поющих трепетно слов.

Почти все стихотворения сопровождались вдохновенной музыкальной импровизацией Ф.С. Троицкого.

Василий Каменский рассказал также о своей новой пьесе «Поэма фабричного Дыма»[669], представлении в 3-х часах-переменах: час работы, час отдыха и час чуда.

Пьеса эта начинается на улице, шумным митингом, затем переходит в здание театра, всходит на сцену, заполняется театральным действием в коридорах, фойе и т.д.

Немало любопытного рассказал Вас. Каменский из своей литературной жизни.

Почти вся половина ночи прошла незаметно в радостном свидании Поэта и приветствующих его[670].

Наконец, 12 февраля 1919 в Городском Советском театре им. Ф.Г. Волкова состоялось первое представление «Стеньки Разина». Перед началом спектакля было устроено чествование В. Каменского. Произносились приветственные речи. Стихотворные приветствия В. Каменскому читали поэты В. Королев и Л. Мурогин. Выступал также сам В. Каменский.

Что касается представления, то, по мнению рецензента, «такого яркого спектакля стены волковского театра, пожалуй, не видели за время своего существования. <...> После спектакля чествование Василия Каменского продолжалось на квартире Ф.С. Троицкого до поздней ночи»[671].

Четырехдневное пребывание В. Каменского в Ярославле, по свидетельству В. Королева, состояло из «непрерывных, чуть ли не круглые сутки спектаклей, лекций, выступлений и т.д. и т.д.»[672]. Самому Королеву после отъезда Каменского пришлось отбиваться от посыпавшихся на него нападок за пропаганду футуризма. Один из нападавших от лица «русского пролетариата» заявлял: «Футуризм есть не что иное, как разложение буржуазной культуры. <...> Прочь всю эту “лакированную пошлость”, прочь все эти кривляющиеся “интеллигенты-рекламисты” вроде Игоря Северянина, Маяковского и плеяды подобных им с зародышами гниения. У них ли обновленному народу учиться чистому искусству? Газета ныне проникает в деревню, и там ждут живого, здорового слова! Что же мы видим в творчестве тов. Королева? Все его строки пестреют изломанными, непонятными словами вроде “крыловейный”, “звучаль”, “солнцевеющий” и т.д. и т.д. На кого рассчитаны эти слова и понятны ли они русскому пролетариату? Конечно, нет. <...>»[673]. Полемика продолжалась несколько дней[674] и не имела последствий. Визит В. Каменского (председателя Союза поэтов) был более продуктивен. Очевидно,

под его прямым влиянием в Ярославле 31 марта 1919 было организовано отделение Всероссийского Союза поэтов, первым председателем которого стал В. Королев, занимавший эту должность до отъезда в Бугуруслан в конце 1919 года.

Между тем в Ярославле работали несколько художников левого направления. В 1918 году при Ярославском губпросвете был создан «Коллектив художников ИЗО», деятельность которого сконцентрировалась на создании политических и агитационных плакатов. Художественным отделом Яргубпросвета заведовал художник П.А. Алякринский, выпустивший в 1919—1921 гг. большое количество агитплакатов, в которых отразилось влияние кубофутуризма[675].

С 1 октября 1919 в Ярославле открылись Государственные свободные художественные мастерские (уполномоченный мастерских и зав. губ. подотдела искусств С.А. Матвеев), где преподавали как художники-реалисты М.А. Владыкин, С.Ф. Шитов, С.А. Матвеев, так и представители левых направлений М.К. Соколов, П.А. Алякринский, Ф.И. Панков. Об учебной работе в мастерских имеются противоречивые данные. Согласно современному автору, в Ярославских ГСХМ «велись споры о задачах и направлениях в искусстве, но главным в системе обучения оставался реалистический метод преподавания. П. Алякринский, Ф. Панков, М. Соколов, несмотря на увлечение в эти годы модернистическими течениями, проходят с учениками и штудию реалистического рисунка, обращаются к работе с натуры, часто выезжают на пленэр»[676]. Иные сведения приводились в ярославской прессе (август 1920): «Организация учебно-художественных работ в мастерских носит лабораторно-производственный характер на основе материальной культуры, тесно связанной с производственной деятельностью пролетариата. Коллективизм занимает одно из главных мест в каждой мастерской. С этой точки зрения строится подход к композиции форм, фактуре и проч. Новые специальные проблемы должны вызвать и новую конструкцию в живописном производстве, и в Ярославских мастерских в этом отношении со старой традиционной формой почти покончено»[677]. В то же время отсутствие сведений о выставках, диспутах или иных выступлениях левых художников не позволяет конкретизировать характер их деятельности в Ярославле. Известно лишь, что в мае или начале июня 1920 года П. Алякринский и М. Соколов были избраны в члены местного отделения Союза поэтов[678] и на ряде собраний, проходивших по понедельникам, делали наброски ярославских поэтов и писателей. Учитывая, что руководство мастерскими и губернским подотделом искусств находилось в руках художника-реалиста, левые художники не имели в Ярославле необходимой поддержки для своих начинаний.

Осенью 1920 года М. Соколов уехал из Ярославля и принял участие в организации и работе ГСХМ в Твери. В 1921 году в Москву уехал П. Алякринский. Ярославские ГСХМ были преобразованы сначала в художественно-промышленные мастерские, а затем — в художественно-педагогический техникум.

На выставке картин в художественном техникуме (17 апреля — 2 мая 1922) демонстрировались работы руководителей техникума (Гранди-Гадицкий, Ф.И. Панков, С.А. Матвеев и др.). Наряду с реалистическими работами С. Матвеева, аллегорическими и фантастическими картинами Гранди-Гадицкого, отмечался ряд портретов Ф. Панкова, «странно написанных, в каких-то странных тонах. Нет жизненной правды и искренности, но чувствуется стремление передать характерные особенности и психологическую сущность оригинала. Эти желтовато-коричневые, точно поднявшиеся из гроба, головы останавливают и заставляют думать»[679].

В 1921 г. из Кашина в Ярославль приехал поэт Олег Полярный, принимавший участие в вечерах Союза поэтов. Так, на вечере 30 января 1922 он читал свои стихи и «Манифест нового искусства». Тезисы манифеста гласили: «1) Философия искусства; 2) Искусство должно быть государственным; 3) Эстетика коммуны»[680]. В дальнейшем, продолжая северянинскую традицию, он выступал на вечерах с «поэзо-пением»[681] и, кроме того, участвовал в художественной благотворительной выставке в пользу голодающих Поволжья (апрель — май 1922; помещение Яргубнаробраза). По словам обозревателя выставки, «обращает на себя внимание "портрет" породистой коровы, окруженный каким-то футуристическим ландшафтным "соусом". И "портрет" и "соус" принадлежат кисти пресловутого местного поэта Олега Полярного, который "поет" у нас свои стихи на литературных вечерах и благосклонно называет всех мировых поэтов "мой великий предшественник"»[682].

В целом, деятельность Ярославского отделения Союза поэтов носила внегрупповой характер. Устраивались вечера, посвященные творчеству Полонского, Фета, Сурикова, Л. Толстого, Верхарна, Блока, Достоевского, а также творчеству того или иного поэта члена Союза. Деятельность О. Полярного не играла в нем значительной роли.

Кострома

Начало деятельности левых художников в Костроме связано с приездом из Москвы в январе 1917 года В.М. Юстицкого, участника выставок «Магазин» (Москва, 19 марта — 20 апреля 1916), художников-фантастов (Москва, 1916), Московского товарищества художников (Москва, 2 февраля — 1 марта 1916).

Если на фоне работ московских левых художников (выставка «Магазин») картины Юстицкого не выделялись критиками, то на фоне спокойной костромской художественной жизни Юстицкий предстал бунтарем. 17 февраля 1917 на очередной (19-й) художественной пятнице была устроена однодневная выставка работ художника-традиционалиста Н. Шлеина и новатора В. Юстицкого.

> На одной стороне — остановка, застой...
> На другой — стремление, крик...
> На одной топтание на месте, тусклость, скука, однообразие...

На другой — движение, дерзость, необычайность. <...> Здесь, если хотите, подлинный анархизм, не революционизм в духе Гогена или Врубеля, а искренний анархизм, безудержно, порой безумно разрушающий старое в области живописи.

Протест обмертвению.

Протест против старого.

Крик против однообразного, расползшегося, единоликого, борьба с рутиной, с идолами старого.

Борьба за жизнь в вечном ее движении, в вечном круговороте[683].

На следующей художественной пятнице 24 февраля 1917 демонстрировалось собрание картин местного коллекционера С.В. Лбовского. Среди выставленных работ были показаны также наброски В. Юстицкого и футуристическая картина М. Васильевой, «изображавшая что-то с точки зрения четвертого измерения» и приведшая обозревателя в полное недоумение[684].

На 28 февраля и 2 марта 1917 были анонсированы «Вечера контрастов» с участием В. Юстицкого, выступления которого носили интригующее название «Новотаризм поэтэрик»[685]. Однако события Февральской революции в последующие дни совершенно вытеснили со страниц газет явления художественной жизни, и о содержании этих выступлений остается только догадываться. Судя по названию и косвенным данным, речь могла идти не о художественных, а о поэтических экспериментах.

Май 1917 года ознаменовался устройством в помещении 2-й мужской гимназии «Весенней выставки картин общества северных художников» (4—21 мая 1917), в которой участвовали московские, ярославские и местные художники: К. Юон, Н.П. Шлеин, А.Д. Красотин, М.К. Соколов, С.Ф. Шитов, Н.Ф. Шитова, М.А. Владыкин, П.В. Мосягин, А.Ф. Микули, В.М. Юстицкий, Б.Н. Царнах, Б.Л. Кутуков и др. Было выставлено 250 полотен.

В обзоре выставки художник и художественный критик П. Захаров, неплохо разбиравшийся в новейших живописных течениях, выделил работы левых художников, по его мнению, составивших «центр выставки, давший возможность впервые в Костроме говорить о подлинных художественных исканиях и достижениях».

Этот центр, «центр новаторов» сделал то, что говорить о выставке, как о целом не представляется возможным, потому что — центр — с одной стороны и огромное большинство материала — его окружающего — с другой, оказались совершенно несравнимыми, не соизмеримыми величинами.

От входа в зал с левой стороны по диагонали до противоположного угла протянулся большой щит, вместивший в себе немного имен. Но судьбе угодно было, чтобы как раз этот щит в силу своей цельности и множества других положительных качеств стал козырем выставки. И нужно отдать справедливость выставочному комитету[686], понявшему сущность разделения материала на две части, пускай не равные, но яркие, ибо благодаря выде-

лению в одну группу новаторов, потеряло, совершенно стушевалось то никчемное хламье, которого оказалось много на этой выставке, среди другой группы ее участников.

Микули, Царнах, Юстицкий, Кутуков и с некоторой натяжкой г-жа Усова — вот тот центр, о котором я говорил, который приковывает к себе все внимание сознательных посетителей своей новизной (в условиях Костромы, конечно) и серьезностью.

Микули... Когда я смотрю на каждую вещь этого художника в отдельности, когда стараюсь проникнуть в смысл «Кокотки», сцен «На бульваре» или «В Константинопольском шантане» или «Кактуса», то у меня остается приятное впечатление, дающее возможность говорить об авторе их, как о колористе и если не о чистом — то, во всяком случае, — как о художнике отводящем в своих работах немаловажную роль именно колориту. <...> Но как только переходишь к восприятию творчества Микули в целом, впечатление сейчас же меняется, ибо помимо некоторых колористических ценностей начинают выявляться несомненные начала психологизма. Когда же художник реалист, фантаст или нео-фантаст делается психологом, он неизбежно превращается в нео-фанатика и тогда он погиб. <...>

Переходя к Юстицкому, у меня, прежде всего, напрашивается вопрос: почему так упорно продолжают называть его футуристом? Быть может, как «выявитель новатэризма в поэтерике» он и футурист. Но как художник, имеющий дело с красками, он ничего общего с этим течением в искусстве не имеет. Если же судить только на основании единственного среди его работ «Рельефа» под № 223, выявленного недостаточно ярко с точки зрения чистого футуризма, то этого мало, ибо весь другой материал его говорит нам о живописных началах. Из всех представленных им вещей, по моему мнению, наибольшего внимания заслуживают «Букет», «Берег моря» и малый «Портрет». Все они далеко не однородны и на первый взгляд можно подумать, что принадлежат разным авторам; тем не менее, на всех них есть положительный признак — это стремление к поискам оригинальных красок. Если в «Портрете» еще чувствуется некоторая запутанность, в «Морском берегу» местами — даже грязь, то «Букет» положительно хорош своим определенно новым колоритом <...>. Всего этого никак нельзя сказать относительно других работ Юстицкого и в особенности о «Портрете А.Л. Дурново». Мало искать оригинальных красок, нужно чтобы эти оригинальные краски были, прежде всего, красивыми. <...> Вообще же о Юстицком, я бы сказал, что ему не хватает аристократизма в отношении красок, который, например, в полной мере присущ костромичу Царнаху. Взять любую из царнаховских картин — будь то яркий, пожалуй, немного острый «Морской вид» или «Юношу», слегка сезанновский притушенный «Мост» или поющую «Беседку», «Бульвар» или «Серафима» — всюду я чувствую страстное стремление художника добиться именно красоты красочных соединений, взятой отнюдь не в ущерб оригинальности и содержанию сюжета. <...> Зная всю эволюцию Царнаха, я с уверенностью предсказываю ему большое плавание.

Другой костромич Кутуков дал два хороших Natures mortes'a. Правда, в них еще в сильной степени чувствуется ученичество, но зато ни в ма-

лейшей степени того любительского дилетантизма, который характерен для многих других участников выставки. Художник за последние два-три года сделал большой шаг вперед.

Об Усовой не стал бы упоминать, если бы не знал, что она ученица постимпрессиониста Машкова. Сами по себе оба ее Natures mortes'а сносны, но машковства в них почти нет. Поэтому, если и говорить о ней как о художнице, то только «постольку поскольку» она является творцом в другой области искусства, образцом которого служит ее «Декоративное панно». <...>

О так называемом «передвижническом» или попросту профессорском представительстве на выставке нечего говорить. <...> Они давно уже набили оскомину[687].

Охарактеризовав также работы некоторых других участвовавших в выставке художников, критик, к сожалению, ничего не сказал о работах М.К. Соколова. В целом же эта статья, по-видимому, сыграла роль в формировании общественного мнения среди костромичей, поскольку на выставке «покупались преимущественно произведения новаторов»[688].

Сразу же после окончания выставки в результате нескольких организационных собраний было создано Костромское художественное общество, в совет которого вошел также В.М. Юстицкий[689]. Общество объявило несколько художественных конкурсов и устроило «Выставку-продажу» (16—30 июля 1917), на которой преобладали работы молодых автором (П. Захаров, Б. Царнах, Б. Кутуков, И.И. Пухов, В. Юстицкий и др.), всего около 250 работ[690]. Выставка имела успех, большинство произведений было распродано[691]. В августе 1917 года Юстицкий работал в комиссии по созданию художественных плакатов для устроенного в Костроме «Займа свободы» и, по-видимому, в конце августа — начале сентября уехал в Москву. Он уже не принимал участия в организованной Костромским художественным обществом осенней выставке картин «Аргус» (24 сентября — середина октября 1917), на которой лавры «самого левого» достались Б. Царнаху:

На выставке вы найдете представителей всевозможных «течений» от крайне правого и левее, левее... <...>

Несомненно, общее внимание привлекут работы П.В. Захарова и Бориса Царнаха; эти двое счастливое пятно выставки. <...>

<Борис Царнах —> молодой задорный, несколько насмешливый. <...> Костромичи будут несколько дивиться манере его письма и способам изображения. Это один из тех художников, которые в Италии, а затем и в Москве нашей подняли бурю негодования рутинеров и «бездарей» прилизанных и примоченных. Приятно видеть, что молодой художник ищет, трепещет, горит. Вот посмотрите: «Прачки», «Сбор плодов» — обе работы — наивный детски-радостный лубок старого столетья, лубок и эти милых-милых два рисунка «Прачки» № 130 и «Деревенские девушки».

К Царнаху надо подходить с мыслью, что это не рутинер. Что в поисках своих он не боится сделать промах, ошибку, утрировку. Оправдание —

молодость, задор, спор. Разве не выгодно оттеняет работы Царнаха «Этюд старика», автор которого — Шлеин. Мне нравится эта подчеркнутость и это разграничение. Борис Царнах — весь цельный и такой упругий. Вам покажется несколько тяжелой его «Город вечером», «Бульвар ночью». Вас удивят эти два портрета «в зеленой гамме» и «в фиолетовой гамме». Но ведь это уже попытка перейти за грани испытанного. Однако не всегда и Б. Царнах — задор. Нет. Есть работы скромные, я бы даже сказал, стыдливые, как напр. «Мост» (№ 127), «Пейзаж с мостом» (№ 129)[692].

Этой выставкой завершился первый этап деятельности левых художников в Костроме. Новый этап начался уже при советской власти.

7 декабря 1919 в Костроме были открыты художественные мастерские, организованные городским отделом народного образования (Горнаробраз). Мастерскими заведовал художник-реалист Н.П. Шлеин[693]. В то же время левые художники сконцентрировались в секции изобразительных искусств подотдела искусств Губнаробраза.

Помимо организации художественной выставки (апрель — май 1920) в помещении бывшего Учебно-показательного музея губернского земства[694], одним из наиболее ярких результатов деятельности секции ИЗО Губнаробраза стали организация и открытие 22 августа 1920 Музея живописной культуры (МЖК) в помещении общеобразовательного музея (Советская ул., напротив магазина быв. «Костромич»). Музейное бюро Центрального отдела ИЗО Наркомпроса передало для этого музея 30 живописных и 13 графических произведений современного искусства (работы Родченко, Машкова, Розановой, Шагала и др.), которые составили основу экспозиции. На открытии костромского МЖК выступила с докладом «Задачи музея живописной культуры» представитель секции ИЗО Губнаробраза Н.С. Изнар-Куприянова. В докладе она «выявила цель организации таких музеев, а затем ею же были даны объяснения различным течениям в современном живописном искусстве»[695]. Через несколько дней от имени секции ИЗО, т.е. вполне официально было заявлено, что МЖК, состоящий за немногими исключениями только из произведений современных левых художников, является для Костромы вестником той революции, которая началась и происходит в живописи. «Поэтому, — заявили руководители секции, — как во всякой революции, мы ждем протеста: определенным образом воспитанный вкус должен протестовать против тех новых форм живописи, которые сейчас представлены в Костроме новым музеем. Чем острее будет этот протест, тем лучше, ибо революционизировать эстетические навыки, застоявшиеся привычки — есть первая (но не единственная) задача музея»[696].

Протесты не заставили себя ждать. Один из ответственных работников, присутствовавших на открытии музея, обрисовал происходившее с точки зрения публики.

<Речь Н. Изнар-Куприяновой:> Ранее устраиваемые галереи, музеи картин имели «исторический» характер. Подбирались картины в историческом порядке. Мы же устраиваем музей в порядке изучения «процесса

живописи»... изучения красок... процесса самой работы, как определенного ремесла, высококвалифицированность которого называется «искусством».

Окидываю взглядом стены. Берет оторопь... Вглядываюсь в лица товарищей, ища «поддержки».

У большинства выражение человека собирающегося разразиться гомерическим хохотом и из приличия сдерживающего себя. Сдерживаюсь и я и всеми силами стараюсь отмести от себя мысль о «шарлатанстве».

Самым добросовестным образом вслушиваюсь в искреннюю речь тов. Куприяновой; стараюсь «заразиться честностью художников, говорящих красками».

Вот картина. (Ни одной фамилии «художников» я не помню)[697]. Синий круг, на нем еще два круга — красный и белый.

«Смотрите, как переливаются, — искрятся краски». (Сознаюсь, никакой «переливчатости» не вижу, но все-таки пытаюсь «вбить» это в свои «профанские» глаза).

Вот картина: стол, как он нам представляется сверху, и на нем кринка, жестяная банка и фарфоровая чашка, но нарисованные сбоку.

«Несмотря на кажущуюся нелепость такого сопоставления, вы чувствуете «тяжесть» стоящих на столе предметов». <...> Пытаюсь вбить в себя эту «тяжесть» и никак не могу[698].

С той же позиции «профана» фельетонист высказался и о картине И. Машкова «Натурщица». Такая позиция вызвала протест некоторых костромских художников[699]. Умеренно-левый живописец Б. Царнах выступил как против «профанства», так и против крайне левого течения в живописи:

В подборе вещей, даже в развеске заметно упрямое желание «сагитировать» новое искусство, во что бы то ни стало завоевать право гражданства для произведений крайне левого течения. <...> Благодаря тому, что в музее действительно немало хлама, прикрытого вывеской нового искусства, посетитель, не всматриваясь в прочие работы, выносит непоколебимое, но ложное мнение, что новое искусство целиком поза, шарлатанство и озорство. <...> В итоге приносится ущерб тому делу, которому по мысли устроителей должен служить музей. Теми методами, которыми пользуются организаторы музея, не достигнешь пропаганды и популяризации искусства. <...> Рекламой и разговорами не только невозможно убедить массы в «доброкачественности» крайне левого искусства, но даже и склонить хотя бы на одну йоту симпатии нас, людей немного знакомых с искусством.

Сколько бы не говорилось, писалось и пелось о колористических достижениях Родченко, о супрематизме Розановой, о композициях Шагала, мы знаем, что все это может быть сравнительно и терпимо постольку, поскольку с их работами нет по соседству других, которые не нуждаются в помощи теоретических и абстрактных толкований, а говорят зрителю сами за себя своими красками, формами и композицией. Те, кто хотя немного знаком с искусством, помнят, что были Дега, Гоген, Матисс и Сезанн, у нас — Врубель, Сапунов, Денисов, те, кого теперь гг. Родченко и иже с

ними должны считать по своей терминологии пигмеями вырождающегося искусства.

И вот, когда сравниваешь этих «пигмеев» с «колоссами» нашего левого искусства — видишь всю разницу в искусстве культурного Запада и полуварварской России, там стройная и мудрая речь, здесь — косноязычный лепет охмелевшего от самодовольства дикаря[700].

Секция ИЗО сочла нужным ответить на статью Б. Царнаха: «<...> мы не в претензии: это уж такой обычай — каждое новое слово в области искусства встречать воем и свистом»[701]. Не вступая в полемику с ним как приверженцем Сезанна, Гогена, Матисса и др., представители секции ИЗО разъясняли принципиальную позицию МЖК — демонстрировать технику живописи.

Для этой цели МЖК должен содержать в себе различные образцы различных приемов живописи, понимая под «приемом» все, начиная от организации художественного образа и кончая приготовлением красок. Таким образом, в него должно войти все, что касается техники живописи. Не только картины, где эта техника нашла себе применение, но и всякого рода материалы, препараты и результаты разных исследований и экспериментов. «Три круга» Родченко — такой эксперимент. Мы отнюдь не хотим никого убеждать, что это — произведение искусства: нет, это только формула, знание которой полезно художнику. И в этом заключается ее ценность: она образец того, как надо изучать материал[702].

Деятельность костромского МЖК, придавшего полемическую окраску местной художественной жизни, была крайне недолговечна. По косвенным данным, экспозиция была свернута уже в октябре 1920 года. Как вспоминал спустя 3 года тот же Б. Царнах: «<...> часть интеллигенции <...> повела определенную кампанию против Музея Живописной Культуры. Такие работы, как "Натурщица" Машкова или "Пейзаж" Фалька с явно выраженным не по сюжету, а по духу живописной идеи революционным настроением, не могли не шокировать невоспитанного вкуса костромских обывателей. Дело дошло до публичных выступлений против музея в местной прессе. Следствием ли успеха этой антихудожественной агитации или по другим причинам, но музей, не просуществовав и без году недели, был ликвидирован. <...> До сего времени <июль 1923> неизвестна судьба вывезенных из музея вещей. <...> Местонахождение некоторых экспонатов, по всей вероятности, даже неизвестно и самому Губоно. <...> Есть слух, что часть картин свалена где-то при Музее местного научного общества»[703]. Справедливости ради заметим, что руку к этой антихудожественной агитации приложил и сам Б. Царнах.

Помимо работ по организации и открытию МЖК секция ИЗО вела работы по изданию плакатов к трехлетней годовщине Октябрьской революции. Плакаты создавали художники Н.Н. Куприянов и Ю.М. Бонди[704]. Секция ИЗО не только осуществляла художественный контроль, но и открыла при Костромских ГСХМ класс плакатного искусства и

плакатную мастерскую, что дало ей возможность выполнять заказы на плакаты для различных учреждений губернии, в том числе РОСТА и Центропечати. Плакаты распространялись по всей губернии и вызвали негативную реакцию. Так, в Галиче по поводу этих плакатов раздался призыв «объявить поход против кубизма, не дать ему пустить глубокие корни»[705]. По свидетельству современника, «плакаты, издаваемые секцией, вызвали усиленную полемику и многочисленные упреки по адресу Отдела <Губнаробраза. — *А.К.*>, начиная с “антихудожественности” и кончая “непониманием задач плаката”»[706]. Секция ИЗО решила придать этой полемике организованный характер, для чего 10 октября 1920 была открыта выставка плакатов (помещение Общеобразовательного музея, Советская ул.), на которой был устроен доклад представителя секции Н. Изнар-Куприяновой и состоялась свободная дискуссия.

> В воскресенье, 10 октября, в 2 часа дня состоялась открытие выставки художественного плаката и доклад на тему «Искусство плаката» т. Изнар. На собранном устроителями выставки материале докладчиком было продемонстрировано многообразие художественных приемов, применявшихся в том новом и неразработанном виде графического искусства, и была отмечена зависимость, существующая между чисто художественной и утилитарной, агитационной ценностью плаката. Одновременно с этим была выяснена точка зрения на искусство плаката, усвоенная секцией ИЗО. Эта точка зрения находит себе практическое применение в работе графической мастерской Костр<омских> государственных художественных мастерских, которая за последние месяцы развивает усиленную издательскую деятельность. Плакаты, выпускаемые мастерскими по заказам Роста, Центропечати и других учреждений, радикализмом своих художественных приемов вызывают многочисленные протесты. Дискуссия, состоявшаяся после доклада тов. Изнар, имела своей целью — дать возможность выявиться и формулироваться различным точкам зрения на искусство плаката. В оживленных прениях приняли участие представители Роста, Центропечати, секции ИЗО и государственных мастерских[707].

Фактически выставка плаката стала одним из последних эпизодов деятельности секции ИЗО Губнаробраза. Ряд других намеченных выставок (книжных знаков и книжной иллюстрации) не был осуществлен. Начавшаяся же вскоре реорганизация Наркомпроса привела к ликвидации секции ИЗО Губнаробраза, а созданную вместо нее секцию ИЗО Губполитпросвета возглавили уже другие лица.

Отъезд левых художников из Костромы, изменение государственной художественной политики, а также общий поворот вправо, происшедший в художественной среде в начале 1920-х годов, оказали влияние на костромичей. В октябре 1921, октябре 1922 и октябре 1923 состоялись выставки картин костромских художников, в которых участвовали также числившиеся ранее левыми Б. Царнах, Б. Кутуков, И. Пухов. Однако теперь критики отмечали скучность и бледность этих выставок[708], отсутствие размаха и оригинальности у художников: «Нет широты иска-

ний, чувства уверенности в своих силах, а главное нет элемента творчества»[709]; «выставка характерна лишь тем, что она ничем не характерна»[710].

Помимо деятельности художников представляют интерес некоторые события литературной жизни Костромы начала 1920-х годов. Так, на первом вечере поэтов литстудии Губполитпросвета (1 апреля, Большой зал Университета) среди других выступал Николай Соколов со стихами имажинистской направленности[711]. Впоследствии один из костромских поэтов в рецензии на журнал «Книгарь» (1922), издававшийся костромской центральной библиотекой, так охарактеризовал его стихи:

> Литературный отдел журнала в начале представлен имажинистской поэмой Н.А. Соколова «Гимн бессмертия», в которой, как и во всякой имажинистской вещи, есть несоответствие между названием и содержанием. <...> Имажинизм поэмы Соколова звучит молодо, а революционность пропитана мистикой, но поэма имеет несомненную цену, потому что в ней в отличие от имажинизма содержание не убито хлещущей формой[712].

Не вполне ясно, называл ли сам Соколов себя имажинистом, или к этому направлению его упорно причисляли критики. Во всяком случае, он не возражал против таких оценок.

Более оригинальным событием литературной жизни Костромы стала группа поэтов-этернистов, возникшая летом 1922 года. В нее вошли В. Афанасьева, А. Дьяконов и Б. Ширяев. Первый вечер этернистов состоялся 9 июля 1922 (Передвижной показательный театр), в программу входили «стихи, ритмопроза, мелодекламация, романсы, иллюстрация стиха танцем»[713]. Кроме участников группы в вечере анонсировалось участие артистки оперы Е.С. Чехоновой, балерины О.П. Пиллер и др.

> День сменяет день,
> Но жизнь вечна.
>
> Это их девиз, который можно прочитать на расклеенных по городу афишах. Этими же словами кончается их короткая поэтическая декларация, которую они намерены опубликовать на сегодняшнем вечере своей поэзии.
>
> Свое название они взяли от латинского слова aeternus — вечный. Такое громкое название их литературного течения как будто должно вызывать улыбки: неужели группа молодых людей, назвавших себя таким именем, претендует на вечное признание или на признание в вечности? Если бы это было так, — улыбки по адресу этернистов приняли бы недвусмысленный характер. Но на деле этернисты — своеобразные философы в литературе.
>
> Мне вспоминается одна буддистская секта, представители которой первоначально исходили из понятия о вечности жизни, объясняя смерть как причину нового создания. Вряд ли будет ошибкой — указание на некоторое духовное родство этой секты и этернистов.

Этернисты видят в жизни начало вечности или, вернее, даже самую вечность, считая индивидуум атомом бытия (что есть та же жизнь), а мгновение — атомом вечности (а жизнь, по их понятию, вечна). Этапы времени, как понятие о «вчера», «сегодня» и «завтра», есть лишь символы вечного бытия, а рождение и смерть — вехи жизни. Такова их философия.

Как писатели они реагируют на жизненные факты, беря их в реальном, символическом и лирическом освещении. Когда они реалисты, — они пишут о жизни во всей ее наготе, избегая условностей и ложного стыда, придуманного человеком, ибо верят, что, увидев себя как бы абсолютно нагим (параллель: апокалипсис и легенда о состоянии душ на страшном суде, когда душа каждого человека обнажена), человек может познать отрицательные стороны своей жизни. Под символами они прячут такие грозные понятия, как смерть, судьба, рок и т.п. (Метерлинк, Андреев), а в любом простом жизненном явлении видят свои символы (ср. «Рассказы странного человека» одного из этернистов, где символическое значение имеют реклама, костер, контраст святых губ и грешных глаз любимой женщины). Для лирики они берут те же жизненные факты, избегая воспеваний банальщины вроде луны, соловья и т.п. Любовь для них имеет и свою отрицательную сторону, которую дает жизнь, так как идеализация любви противоречит их духу.

Во внешности они проповедуют свободу ритма, формы и образа, привнося в литературу новый элемент — ритмическую прозу, скандируемую, как стихи, и не стесняемую рифмой, размером и длиннотами. И в этом отношении они могут быть названы революционерами. Но, изображая жизнь в ее ежедневных или временных проявлениях, они не чужды и общественной революционности, т.к. поэтом-этернистом одинаково может быть и атеист, и мистик. В качестве случайного примера укажу на то, что они до некоторой степени считают этернистами и Блока, и Маяковского, так как и тот и другой в своем «я» отображают вечное.

Несомненно, это молодое литературное течение явилось результатом того искания путей, которое так ярко выявляется в современной (особенно петербургской) литературе. Оно вполне естественно выражает собою протест против трафаретности литературных маэстро, с одной стороны, и крикливой ловкой бессмысленности какого-нибудь имажиниста — с другой. Одно это уже делает их любопытными[714].

Эта рекламная статья, написанная, вероятно, или самими этернистами, или при их ближайшем участии, — единственный источник, дающий возможность составить представление если не о настоящем лице группы, то все же о том образе, в котором они хотели предстать в глазах публики. Судя по газетному отклику на их первый и, по-видимому, единственный вечер, убедить в своей оригинальности собравшуюся публику им не удалось:

В воскресенье на вечере в Передвижном театре группа костромских поэтов продемонстрировала нам очередной «изм» <...>.

> Костромские поэты склонны считать себя новыми только потому, что «для них нет нового», они мнят себя «нерожденными», но зато убеждены в том, что и «не умрут», между «вчера, сегодня и завтра» они не видят разницы и смотрят на них лишь как на символ вечного бытия. Тезисы их сводятся к четырем свободам: «мысли, ритма, формы и образа». Как видите, манифест этернистов понятен, вразумителен и краток. <...>
>
> Этернисты, безусловно, правы, считая себя новыми только потому, что для них нет нового: все, с чем они нас познакомили (кроме своих имен), безнадежно старо, затаскано, подержано.
>
> Правы они и в том, что «не рождены», ибо искания их имеют историческую давность[715].

Имена В. Афанасьевой и А. Дьяконова продолжали мелькать в хронике литературной жизни Костромы в 1922 и 1923 годах. Б. Ширяев, видимо, уже к осени 1922 уехал в Москву и вскоре был арестован ГПУ[716]. Между тем в Костроме был подготовлен и в апреле 1923 года поступил в продажу литературный альманах «Девятнадцать новых», в котором были помещены стихи В. Афанасьевой, А. Дьяконова, Б. Ширяева, Н. Соколова и других местных писателей и поэтов. В период подготовки этого альманаха (осень 1922) еще упоминалось об участии в нем группы этернистов, но в 1923 году это название уже не употреблялось ни в прессе, ни в альманахе.

Критики отдавали должное урбанизму А. Дьяконова, роднившему его творчество с литературой левых направлений: «Реализм Дьяконова <...> насыщен динамикой, движением. Дьяконов поэт города, типичный городской интеллигент, приближающийся к революции путем продолжительной смены вех, путем отхода от литературных форм, явно упадочных по своему социальному смыслу. <...> Дьяконов увлекается машинизмом, его влечет городская техника, его манит электрический свет, телеграфные провода, фабричный шум, звуки пропеллера. <...> Поэт хорошо владеет техникой стихосложения, иногда даже злоупотребляет формальными трюками; формализм держит его еще в плену и нет еще того гармонического равновесия между формой и содержанием, к которому он, по-видимому, настойчиво стремится»[717]. Летом 1923 А. Дьяконов переехал в Москву, где в последующие годы издал несколько книг[718].

В завершение обзора левого искусства Костромы скажем несколько слов о театре.

Ю.М. Бонди приехал в Кострому вместе с коллективом петроградского Малого драматического театра, в котором работал художником в течение сезона 1919/1920 года. Летом 1920 труппа была распущена Петроградским ТЕО. Оставшийся в Костроме Ю. Бонди был назначен Губполитпросветом директором городского театра и возглавил небольшую сборную труппу, будучи одновременно режиссером и художником. В течение сезона 1920/1921 года, несмотря на тяжелые условия работы, были поставлены «Роза и крест» А. Блока, «Игра интересов» Х. Бенавенте, «Разбойники» Ф. Шиллера, «Пушкинский спектакль» и др. Осо-

бенный интерес у костромичей вызвала постановка драмы «Роза и крест», имевшая успех и вызвавшая самые противоречивые отзывы зрителей о режиссерской работе Ю. Бонди. Отмечались значительная художественная ценность этих постановок и внесение формальных новшеств в технику театрального действия. Спектакли явились «первыми в Костроме отголосками того завоевания центральных художественных органов деятелями искусства левого направления, которое к этому времени особенно сильно отразилось в Костроме в области театральной работы и области изобразительных искусств»[719]. Лозунги «театрального октября» обсуждались в дискуссиях и диспутах. В мае—июне 1921 Ю. Бонди работал в качестве режиссера оперной труппы Губполитпросвета и поставил «Ночь перед Рождеством», а также возглавил костромской Теревсат, просуществовавший 2 месяца в начале сезона 1921/1922 года. Осенью 1921 Ю. Бонди получил приглашение на должность заведующего художественной частью Театра РСФСР-1 и переехал в Москву[720].

Впоследствии (август 1923) в Кострому для работы в Театре студийных постановок был приглашен мейерхольдовец В. Люце, поставивший спектакль «Любовь и политика». Критики отмечали остроумность, занимательность и талантливость постановки, но требовали от нее идеологии: «Пусть “Любовь и политика” в плане разрешения ее Люце ударяет по мещанину, пусть шокируют его жесты, телодвижения, возмущают отсебятины, заговаривания со зрителями, прыжки, цирковые выходы под музыку, неожиданные вплетения в текст французской комедии русских солдатских песен. Но где же здесь революция?»[721].

В целом работы левых театральных режиссеров остались для Костромы привнесенными причудами столичных гастролеров и не приобрели местных последователей.

Нижний Новгород

Впервые нижегородские футуристы (Ф. Богородский, С. Предтеченский) заявили о себе весной 1916 года. Предыстория этого события такова. В 1914 году Ф. Богородский и С. Предтеченский поступили в МГУ, где обучались до середины 1916 года. По воспоминаниям Ф. Богородского, «учение в университете ограничилось ношением студенческой фуражки с голубым околышком. Все мои помыслы были направлены в сторону поисков приключений. С неожиданным успехом я работал в цирках Никитина и Саламонского в качестве эквилибриста, танцевал в капелле у “Яра” и, наконец, писал невероятно дерзкие стихи, облачась в оригинальную рубаху из кустарной набойки с яркими цветами. В эти годы я подружился со многими московскими поэтами, и среди них был Владимир Маяковский, который во многом определил характер моего искусства»[722].

С. Предтеченский также писал стихи и прозу, публиковавшуюся в московских журналах «Млечный путь» (1915—1916) и «Студенчество жертвам войны» (1916), где печаталась учащаяся молодежь футуристи-

ческой ориентации (С. Спасский, Н. Рубин). С. Спасский рассказывал о поэтическом вечере в МГУ (зима 1915/1916): «Расположенные амфитеатром скамьи загрузились сверх всякой меры. Выступали поэты, записывавшиеся тут же. Предварительной программы не существовало. Выступало человек пятьдесят, а сотни слушателей тоже были поэтами. Вечер проходил чрезвычайно шумно. Шел бой из-за Маяковского. Сторонники Маяковского, о которых ему самому не пришлось, вероятно, даже и услышать, взбирались на кафедру, выкрикивали стихи, скроенные из материалов "Облака". Свистки, хохот, рев сочувственных голосов. Читались произведения, непосредственно посвященные Маяковскому. На иных из его почитателей пестрели цветные кофты <С. Спасский, Ф. Богородский?>. Те, кто принял Маяковского, мгновенно становились друзьями»[723].

О том, что С. Спасский, Ф. Богородский и С. Предтеченский держались отдельной группой, свидетельствует другой мемуарист, бывший в те годы также студентом МГУ и описавший их визит в редакцию студенческого журнала «Студия»: «Спасский был густо напудрен и, когда снял неуклюжее теплое пальто, оказался в ярко-желтой, дамского покроя, не то сатиновой, не то шелковой кофте. Богородский сказал о себе, что еще недавно служил в цирке, а, вообще говоря, предпочитает стихам живопись. Предтеченский ничего о себе не рассказывал, но нараспев и с подвыванием прочел стихи, показавшиеся нам на редкость оригинальными, — последнее ценилось у нас превыше всего»[724].

После хорошей московской закалки Ф. Богородский уже в качестве художника (14 работ) принял участие в 16-й периодической выставке картин, устроенной Нижегородским обществом художеств (6 марта — 17 апреля 1916, залы Дворянского собрания).

Публика останавливается перед футуристическими произведениями молодого Ф. Богородского. Его композиция «Самовар» и «Футурист Предтеченский» вызывают недоумение. Объяснения любезно дают художники Э.Ф. Гейне и автор[725].

<...> Притягательную силу выставки составляет уголок, где нашли приют жрецы футуризма. Интерес у публики продолжает вызывать г. Ф. Богородского «Поэт Митрофанов» и «Футурист Предтеченский», г. Н. Беляева гуашь «Арабы» и г. Ф. Константинова «Венера».

«Поэт Митрофанов», в котором художник дал минимум футуризма, и «Футурист Предтеченский», в котором г. Богородский сконцентрировал почти максимум импрессионизма, футуризма, кубизма и лучизма, дают полную иллюстрацию исканий художника, не нашедшего еще своего идеала. Если отбросить все условности названных течений, искривления линий и многократные повторения изображений, а всмотреться внимательно в самое изображение как таковое, то найдем, что портреты написаны умело и отражают характер и внутренние свойства данных лиц[726].

<...> Несколько ребусов выставил г. Беляев к поэзии Бальмонта, но трудно уловить какую-либо связь их с этой поэзией. <...> Каким-то ребу-

сом представляется его «Беженка в трамвае». Сначала кажется, что нарисована внутренность каюты, а потом, когда присмотришься, оказывается, что это голова дамы под вуалью. <...> Но его же «Арабы» на красном фоне нарисованы живо и эффектно.

Кричат полотна г. Богородского. <...> Яркие сочетания красок и странные изломанные фигуры. Некоторые, впрочем, нарисованы живо, например, клоуны в картине «Дуэль» или полет акробатки в цирке.

Есть несколько фигур со странно изломанными руками, как в египетских фресках, но мы так не видим теперь движение, да и приучиваться так видеть не к чему.

Портретов «поэта Митрофанова» и «футуриста Предтеченского» я не заметил, не посмотрев в каталог. Не изображен ли один из этих знаменитостей в виде головы за разбитым стеклом, так, что видны несколько глаз? Есть, впрочем, и другая голова, наполовину белая, наполовину, кажется, синяя, но нарисованная недурно.

У нас в обществе любителей говорилось о футуристах[727], что у них преобладает идея. Каюсь, идеи я не заметил, но краски бросаются в глаза, и на некоторых картинах г. Богородского они так эффектны, что картины эти могли бы служить рисунками для ковров.

Не знаю, может быть, есть идеи в картинах г. Константинова, краски которого серы и тусклы. Я, впрочем, не мог понять, какая идея скрыта в его безобразной «Венере», где тускло изображена не то какая-то готтентотка, не то обезьяна, не то бог знает что-то в роде какого-то комка грязи. «Адам и Ева» тоже хороши в этом же роде — нарисованы в манере первобытных людей.

Но эти странные картины в дальней комнате, во всяком случае, обращают на себя внимание и оживляют выставку[728].

Если учесть отсутствие у Ф. Богородского систематического художественного образования (в 1914—1916 он занимался в студии М. Леблана, П. Бакланова, М. Северова) и то, что это было его первое публичное выступление в качестве художника, надо признать, что прошло оно совсем неплохо. Сам Богородский позднее вспоминал, будто местная пресса встретила его первые «опусы» с негодованием, обвинив художника в «подрывании основ» и окрестив «живописным террористом»[729]. Однако приведенные отзывы свидетельствуют, что дебют его был все же не столь вызывающим. В 1916 Ф. Богородский и С. Предтеченский были мобилизованы в армию и служили в военном флоте. Февральская революция застала Богородского на Юго-Западном фронте в авиационном корпусном отряде, летчиком. Осенью 1917 года во время полета на «фармане» он был сбит немецкой артиллерией и пролежал несколько месяцев в лазарете; в феврале 1918 — выехал в Москву и после недолгой работы в ВЧК направился в Нижний Новгород, где был назначен председателем Отдела по особо важным делам Республики[730]. Весной 1918 года Ф. Богородский принял участие в 18-й периодической выставке Нижегородского общества любителей художеств (28 апреля — 28 мая 1918, помещение 1-й мужской гимназии). Одновременно по его инициативе

был подготовлен к печати и в конце июня 1918 выпущен в свет сборник «Без муз», в котором приняли участие нижегородские (Н. Беляев, А.Н. Митрофанов, С.А. Предтеченский, Ф.С. Богородский) и московские (К.А. Большаков, Р. Ивнев, Б.А. Лавренев, А. Решетов, С.Д. Спасский, С.М. Третьяков, В. Хлебников, В.Г. Шершеневич, Н. Рубин) футуристы, а также другие поэты и критики.

Среди других событий, имевших отношение к футуристическому движению, отметим уже упоминавшееся выступление В. Гольцшмидта (9 апреля 1918), постановку в дни октябрьских торжеств пьесы В. Каменского «Стенька Разин» (Советский городской театр)[731], повторенную несколько раз в ноябре 1918 года; отчасти — декорирование художниками нижегородских улиц к празднованию годовщины Октябрьской революции. Кроме того, приехавший из Петрограда и симпатизировавший футуристам критик Б. Гусман в ряде лекций (28 апреля 1918) и статей пропагандировал творчество В. Маяковского, В. Каменского и Е. Гуро.

В конце 1918 года в Нижнем Новгороде был организован профсоюз художников-живописцев, председателем которого стал Е.А. Львов, секретарем — Ф.С. Богородский. На «Первой выставке картин профессионального союза художников-живописцев гор. Новгорода» (5 — 19 января 1919), устроенной в зале 1-й мужской гимназии, критики отнесли к футуристам художников Е.А. Львова, Ф.С. Богородского и А.В. Каменского:

> Львов — 9 пейзажей (зарисовки окрестностей Нижнего), «Влюбленный Пьеро», «Калики перехожие» и две картины изображающие город, сделанные в футуристической манере, — «Город» и «Ледорезы». <...>
>
> Богородский покажет своих «Крючников», три больших натюрморта («С тыквой», «С цветами» и «С бутылкой»), три картины — «Купанье», «Коровы» и «Амур и Арлекин» и четыре портрета, причем в число их входит «Портрет Бога Саваофа», сделанный в иконописно-футуристической манере; <...> Каменский — весенние пейзажи: «Весною», «Утро», «День», «Вечер», «Волжский этюд», картины — «Провинция» и «Искания» — «Нижний» — в манере футуристов[732].

> Радостно отметить, что художественная молодежь заняла первенствующее положение в искусстве, вытеснив своею бодростью старую и дряхлую рухлядь. Выставка носит определенный характер новых течений, свойственных молодому таланту, воспринимающему жизнь во всем ее целом и интересном. <...>
>
> Со смелыми задачами подходит к живописи бесспорно талантливый художник Каменский. Лучшее его полотно «Портрет моей знакомой» выгодно и ярко выделяется на общем фоне выставки. В портрете много красочной силы, много понимания живописных форм, и это дает право думать, что Каменский не сойдет с намеченного им пути и будет еще серьезнее, еще вдумчивее, не боясь сложных исканий в живописных истинах.
>
> В своих бодрых порывах интересен художник Львов, обладающий великолепным даром: смелым рисунком и оригинальностью в композиции, и если забыть о его неудачных реалистических пейзажах, в которых нет

совершенно красочной поверхности, то много говорят за его талант «Калики перехожие», «Город» и «Портрет Колониной». <...>

И, наконец, художник Богородский. Вот подлинный талант — черпающий свое творчество исключительно из бодрости, смелости и неутомимой борьбы. Эта борьба с устарелыми традициями, с дряхлым живописным пониманием и условностями чувствуется во всех его больших полотнах, где четкие формы, свежие, радостные тона и своеобразная композиция достигают высшей живописной гармонии. Однако талантливый художник еще не совсем отошел от известного рода красивости, и вся его грубая манера письма, твердая, крепкая красочность наполнены каким-то особенным изяществом, безусловно, чуждым его творческим задачам. Лучшая его работа и гвоздь выставки это «Крючники». <...> «Портрет бога Саваофа» менее убедителен, и молодой художник, видимо, несерьезно отнесся к этой глубокой идее передачи вечной мощи, могущества и железного деспотизма. Одна из самых оригинальных работ худ. Богородского это «Футурист-критик Борис Гусман». Новая манера письма вполне гармонирует с великолепным рисунком. Хороши и натюрморты, где чувствуется искание строгой определенности и материализация изображаемого. И если фактура полотен исходит от художников Сезанна и Гончаровой, то, во всяком случае, эти натюрморты подкупают своей свежестью и красочной лихостью[733].

По поводу выставки разгорелась полемика, связанная с утилитарным пониманием задач искусства новой властью. Так, в одной из статей утверждалось: «Коммунист на выставке местных художников не нашел ни одного холста, который явился бы созвучием его пониманий и стремлений. <...> Для не-коммунистов выставка может иметь и имеет ценность, а для коммунистов — нет»[734]. Эта полемика не имела организационных последствий, и после закрытия выставки экспозиция была перенесена в конце января 1919 года в Молитовский район[735].

Уже в марте 1919 года подотдел искусств Нижегородского отдела народного образования приступил к организации ГСХМ в Нижнем Новгороде. Была открыта запись учеников. Художникам предложили выставлять свои кандидатуры на должности руководителей мастерских[736]. ГСХМ были открыты 5 ноября 1919 в бывшем доме братьев Рукавишниковых (Верхневолжская наб.). Сначала занятия начались на живописном отделении[737], а впоследствии — на скульптурном. Заведующим ГСХМ стал московский художник, член «Московского салона» В.Ф. Франкетти, руководителями мастерских — К.А. Ченцов, Л.А. Тренина[738], Святицкая. На начальном этапе в мастерских сотрудничал художник А.В. Каменский, умерший в конце декабря 1919 года. Ф.С. Богородский не работал в мастерских, поскольку в мае 1919, в связи с массовой мобилизацией на борьбу с Колчаком, пошел на фронт и был назначен комиссаром в Донскую флотилию. По выздоровлении после тяжелой контузии (август 1919) он был направлен в Оренбург (зав. ГубЧК) и только в начале 1920 вернулся в Нижний Новгород. Работа в ВЧК[739] не давала ему возможности сосредоточиться на искусстве. Тем не менее он публиковал в газете «Нижегородская коммуна» стихи и

статьи, интересовался жизнью ГСХМ, о чем свидетельствует написанный им отчет о работе мастерских:

> С каждым днем художественные мастерские растут, принимая размеры столичных. Великолепное, приспособленное для мастерских здание Рукавишниковых, близость художественного музея, способствует работе учащихся, или как они именуются — подмастерьев.
>
> В настоящее время открыто только живописное отделение, где работает до 30 человек, почти исключительно рабочих и красноармейцев. Функционирует столярная мастерская, где изготовляются необходимые для мастерских предметы руками самих художников-подмастерьев под руководством столяра-инструктора. На днях открывается позолотная мастерская, отчасти для обучения художников позолотному делу. В скором времени организуются скульптурные и декоративные мастерские.
>
> Благодаря исключительной энергии и предприимчивости профессора-художника В.Ф. Франкетти, в мастерских имеется достаточно полотна и красок, растираемых подмастерьями в краскотерочной мастерской.
>
> Вообще В.Ф. Франкетти — необычайно ценное приобретение Н. Новгорода. Талантливый мастер, обладающий, кроме того, громадной эрудицией и железной энергией, он в сотрудничестве с даровитыми художниками-руководителями Л.А. Трениной, Ченцовым и Святицкой создал из ничего культурнейший центр города, где пролетариат может не только учиться живописи, но где он расширяет свое миросозерцание, развивая мысль и творческие начинания. Много помогла созданию мастерских заведующая внешкольным отделом Губотнаробраза т. Г.Н. Ванеева.
>
> В мастерских, помимо живописи, читаются лекции инженером Нестеровым по механике, статике движения <так в тексте. — *А.К.*> и т.д., что несомненно углубляет и придает серьезный характер работе подмастерьев.
>
> Для ознакомления учащихся с творчеством столичных художников В.Ф. Франкетти организовал показательный музей при мастерских, уже привезя из Москвы 44 картины[740] различных течений, начиная с Архипова, Юона и К. Коровина и кончая кубистами и супрематистами. Среди привезенных картин известные имена: Машков, Ларионов, Гончарова, Кандинский, Розанова, Осмеркин, Малевич, Фальк, Рождественский, Куприн и др.
>
> При мастерских устраивается столовая и общежитие для подмастерьев, выхлопотано социальное обеспечение для откомандированных учеников, самими подмастерьями создана трудовая артель по выполнению художественных заказов, а летом будут устроены экскурсии в красивые места губернии для писания этюдов[741].

Впоследствии (1920/1921) в Нижегородских ГСХМ кроме живописных были организованы архитектурная и скульптурная мастерские, число учащихся возросло до 90 человек, а руководителей — до 6[742] (среди последних работал А.В. Куприн).

В Народном художественном музее (Верхневолжская наб., д. 10) проходили лекции-собеседования о новой живописи (21 и 28 декабря 1919), приуроченные к выставке литературы и альбомов по новому ис-

кусству (середина декабря 1919 — 4 января 1920)[743]. Собеседования о современной живописи, которые вел директор музея Л.В. Розенталь, продолжались и после закрытия выставки[744].

Одновременно с художниками свою деятельность в Нижнем Новгороде развернули поэты. В январе 1919 года Коллегией по делам искусств при Губнаробразе была образована секция искусства слова, которую возглавил Б.Е. Гусман. Одним из первых мероприятий секции стала организация и проведение «Большого литературного митинга» (11 февраля 1919, зал Советского клуба), на котором произносили речи ответственные работники Горисполкома, Губнаробраза, Нижегородского союза советских журналистов, а также читали стихи С. Малашкин, И. Петров, С. Предтеченский, М. Царев и др.[745] 13 февраля 1919 митинг был повторен в Канавино (Александровская ул., Рабочий клуб)[746].

Через несколько дней секцией искусства слова был устроен «Вечер Стеньки Разина» (18 февраля 1919, зал Советского клуба), на котором приехавший в Нижний Новгород В. Каменский читал лекцию «Жив и сегодня великий дух вождя освобожденной бедноты». Выступавший вместе с ним артист МХТа Н.А. Знаменский читал отрывки из пьесы В. Каменского «Стенька Разин»[747].

> Один из лучших поэтов молодой, революционной России, он <В.В. Каменский> один из первых провозгласил в России <...> принцип широкой демократизации искусства и своим романом «Стенька Разин» возвестил близкий приход мировой революции. В своей лекции он подробно рассказал историю возникновения молодой революционной литературной школы — футуризма и выяснил те точки, которые сближают принципы этого искусства с общим социалистическим переустройством государства. После лекции поэт ярко и красочно прочел несколько своих стихотворений. <...> Перед началом лекции было произнесено несколько приветствий: от коллегии по делам искусств, от союза советских журналистов, от профессионального союза художников, от художников-футуристов, от молодых литераторов Н. Новгорода и др.[748]

На следующий день (19 февраля 1919) «Вечер Стеньки Разина» был повторен в канавинском Рабочем клубе.

После этих вечеров деятельность секции искусства слова была приостановлена, а Б. Гусман стал заведующим концертной секцией Музыкального отдела Нижегородского округа[749]. Однако вскоре литературная жизнь сосредоточилась в новом центре. По инициативе приехавшего из Москвы Ф. Долидзе 22 июня 1919 в редакции газеты «Нижегородская коммуна» состоялось организационное собрание, на котором было образовано нижегородское отделение Всероссийского союза поэтов (НО ВСП)[750].

> После продолжительных и горячих прений о роли и назначении искусства слова в период ожесточенной классовой борьбы, большинством

голосов присутствовавших было решено такое отделение в Н. Новгороде безусловно создать.

Немедленно же было приступлено к избранию президиума в составе 5 лиц. Председателем нового Союза избран поэт Сергей Малашкин. <...>

В ближайшем будущем предположено устроить большой литературно-художественный вечер при участии всех местных литературных сил, а также гостей, членов Центрального Союза[751].

Однако после организационного собрания до февраля 1920 года НО ВСП не подавало каких-либо признаков жизни.

Более активным оказался литературно-художественный кружок студентов НГУ, выпустивший литературный сборник «Зарницы» (Н. Новгород, 1919) со стихами и прозой (П. Узник, Г. Шмерельсон, И. Ермолаев, С. Тиунов, В. Ирадионова и др.) и поэтический сборник «Стихи» (И. Ермолаев, Г. Шмерельсон и В. Ирадионова) в конце 1919[752]. В рецензии на сборник «Стихи» С. Предтеченский заметил: «Первый из них <И. Ермолаев>, кроме всех своих "качеств", видимо, плохо знаком с синтаксисом и грамматикой, что вообще недопустимо для студента. Сплошь и рядом самые обыкновенные и довольно грубые ошибки. Если нам еще понятны футуристы с их урбанизмом, к которому их обязывают итальянские манифесты <...>, то совершенно непонятен нижегородец Шмерельсон, у которого урбанизм сводится к описанию проституток. "Ожившие вещи" и "Ерзающая земля" Шмерельсона сильно напоминают нам Маяковского. <...> Вещи Ирадионовой — сплошное женское рукоделие, о котором говорить — только время терять»[753]. Другой рецензент отмечал, что «стихи наивны, слабы по форме, напоминают поэтов Маяковского, Есенина и других. <...> Бледнее стихи Ирадионовой — нет исканий и смелости. А только в смелости, в исканиях можно найти себя и сделать себя мастером стиха, что, по-моему, обещают гр. Шмерельсон и Ермолаев»[754].

Помимо выпуска сборников литературно-художественный кружок студентов НГУ проводил по воскресеньям собрания, на которых читались произведения членов кружка, а также решались текущие организационные дела. Члены кружка (Шмерельсон, Ирадионова, Даланов, Петрова) с успехом выступали в Клубе моряков на вечере памяти Герцена[755]. В январе—марте 1920 года обязанности председателя кружка исполнял Г. Шмерельсон, впоследствии на должность председателя был избран П. Узник, а Г. Шмерельсон исполнял обязанности секретаря. Деятельность кружка прекратилась летом 1920, а кружковцы продолжили работу в рамках НО ВСП.

Между тем в аудитории историко-филологического факультета НГУ (Б. Покровка, быв. магазин Фролова, против Мытного двора) была открыта «Выставка книг современных поэтов» (14—18 февраля 1920)[756], устроенная школьно-лекционной комиссией Политотдела Волжско-Каспийской военной флотилии (ВКВФ). Были выставлены книги символистов, футуристов, имажинистов и пролетарских поэтов с целью «познакомить массы с современными поэтами и, отбросив обывательские

предубеждения, дать ясное представление о последних современных течениях русской поэзии и ее представителях»[757]. Состоялись собеседования и выступления поэтов: 14 февраля — собеседование «Чистая поэзия и ее жизненные задачи», вступительное слово Ю. Ульянова; 15 февраля — собеседование «Футуризм и имажинизм», вступительное слово Г. Шмерельсона; 16 февраля — чтение стихов современных авторов и обсуждение их; 17 февраля — выступление местных поэтов (Г. Шмерельсон, П. Узник, В. Ирадионова, Л. Синеокова, Т. Петрова и др.); 18 февраля — собеседование о поэзии для моряков[758].

После такой просветительской акции началась, наконец, деятельность нижегородского отделения ВСП, в правление которого вошли А. Кабанов (председатель), А. Митрофанов (тов. председателя), П. Узник (казначей), Г. Шмерельсон (секретарь) и др.[759] Во второй половине марта 1920 председателем НО ВСП вместо умершего А.И. Кабанова стал А. Митрофанов. В отличие от московского, нижегородское отделение ВСП сначала объединяло не только поэтов, но и деятелей других искусств (музыканты, танцовщики, певцы, декламаторы, художники). Поэтому первый концерт-вечер, устроенный НО ВСП (1 марта 1920, Городской театр), состоял из трех отделений. Кроме музыкальных, вокальных и балетных номеров состоялось выступление поэтов (И. Ермолаев, В. Ирадионова, А. Кабанов, А. Митрофанов, Л. Синеокова, П. Узник, Ю. Ульянов, Г. Шмерельсон и др.)[760]. Больше таких крупных вечеров не устраивалось, так как Наркомпрос внес изменение в пункт устава о членстве в НО ВСП[761], ограничив его исключительно литераторами. В ряде последующих вечеров (28 апреля 1920 в Клубе моряков; 14 октября 1920 в Народном доме железнодорожников в Канавине; 24 октября 1920 в редакции газеты «Красный Волгарь» и др.) принимал участие Г. Шмерельсон, заинтересовавшийся в это время имажинизмом. На вечере НО ВСП в библиотеке Обполитвода (14 ноября 1920) Л.В. Розенталь читал доклад «Классик футуризма (В. Маяковский)»[762]. Летом 1920 года развернулась издательская деятельность НО ВСП: были выпущены книга Г. Шмерельсона «Длань души» и литературно-художественный сборник «Волжская вольница».

Ни С. Предтеченский, ни Ф. Богородский не принимали участия в деятельности нижегородского отделения Союза поэтов. С. Предтеченский, сотрудничавший в политотделе ВКВФ, отошел от поэзии. Ф. Богородский, хотя и писал стихи, с 1921 г. занимал должность председателя Губотдела Всерабиса и одновременно работал декоратором в театре[763]. Вскоре от деятельности НО ВСП отошел и Г. Шмерельсон, переехавший осенью 1921 в Петроград.

Со второй половины 1921 года нижегородский Союз поэтов значительно обновился.

Заглохнувшая деятельность НО ВСП начинает вновь оживляться.

На общем собрании членов союза 3-го сентября были проведены довыборы членов президиума. Президиум сконструировался в следующем составе: председатель — Истомин А.А., тов. председателя — Лобанов-

ский И.Г., секретарь Алексей Золотницкий и члены Ильина-Сеферянц А.И., Кокосов В.В.

<...> Союз приступает к организации книжной лавки и кафе поэтов[764].

Среди выступавших в 1921—1922 годах на вечерах НО ВСП следует отметить А.В. Золотницкого и В.В. Тренина, впоследствии примкнувших ненадолго к петроградским имажинистам. А. Золотницкий выпустил в 1922 году отдельным изданием поэму «Волга» (книга отпечатана в Н. Новгороде, в выходных данных — Москва). О характере творчества других нижегородских поэтов не сохранилось достаточных сведений, чтобы причислить их к какому-либо поэтическому направлению.

Казань

В предреволюционные годы художественная молодежь Казани не проявляла публично своих левых устремлений в живописи. Тем не менее интерес к новейшим художественным течениям, безусловно, существовал, что, в частности, подтверждает успех, который сопутствовал выступлениям кубофутуристов и Северянина (1914—1916).

Имела успех в Казани и футуристическая мода раскраски лица, подхваченная некоторыми казанскими дамами вскоре после гастролей кубофутуристов. Согласно газетам, «19 и 20 марта <1914> по улицам гуляли раскрашенные дамы. У одной на обеих щеках нарисованы красной краской какие-то причудливые цветки, а у другой кроме цветков на лбу изображен какой-то зверек»[765]. Со стороны это выглядело следующим образом:

Около 11—12 час. дня на Большой Проломной улице уже два дня фланируют две дамы. Одна за другой на почтительном расстоянии.

Из-под прозрачных легких вуалей, небрежно спущенных с полей шляпок, ясно видны их разукрашенные лица.

Резкое сочетание ярких красок — красной, желтой, синей и черной видно на их щеках, носе и подбородке.

Футуризм, видимо, не на шутку свивает себе гнездо в нашей сонной и отсталой «Красе Востока»[766].

Однако в предреволюционные годы подобными прогулками дело и ограничилось.

Революции 1917 года пробудили художественную молодежь к активности. По инициативе К. Чеботарева был образован союз художников «Подсолнечник», устроивший одноименную выставку (6—19 мая 1918, здание Художественного училища).

«Союз Подсолнечник» объединил Казанскую художественную молодежь. Большинство ее участников художники, недавно кончившие местную школу и вступившие на путь смелых исканий, как в области формы, так и

в области колорита. На этой выставке много свежести, молодости, новизны, для Казани много совсем необычного. Здесь влияние новейших течений русской, да и общеевропейской живописи вплоть до кубо-футуризма. Но иногда эти влияния переходят в простое подражание: в произведении молодого художника чувствуется то Сезанн, то Матисс, то Пикассо, не чувствуется только одного — самого главного: индивидуальности и души самого художника. <...> Особенного упрека заслуживают в этом отношении работы г. Никитина[767]. Мы следим несколько лет за этим художником, и каждый раз он поражает разнообразием своих приемов: то в нем отражаются реалисты типа Жуковского[768] и Виноградова[769], то Гоген, то Матисс, то... блаженной памяти (так как теперь-то уж никто не придает ему какого-либо художественного значения) Бурлюк. Все эти «подражания» сделаны, бесспорно, хорошо, говорят об умелом обращении г. Никитина с палитрой, об его восприимчивости и впечатлительности, но они ничего не говорят об его художественном я. Наиболее интересной и удачной из выставленных г. Никитиным работ является довольно сильно написанная «Розовая скатерть».

Пожалуй, самыми яркими на всей выставке являются работы г-жи Платуновой[770]. Несмотря на несомненные, быть может неизбежные влияния «иноземных» художников в ее работах всегда что-то своеобразное и оригинальное. Ее работы не спутаешь с работами других участников выставки. Главное достоинство их в яркости, красоте и своеобразной силе их колорита. Особенно хороши в этом отношении ее этюды цветов, «Драконы, съедающие огонь», «Автопортреты» и в особенности очень интересно в красочном отношении задуманный и исполненный пастельный «Портрет М.П.Ш.». Интересны по замыслу и колориту «Мои сны», написанные не без влияния Чюрлениса. Интересны и вышивки для подушек.

У г. Чеботарева[771] удачны в декоративном отношении «Марсельеза» и «Футбол». Недурны графические работы и совсем, до беспомощности, неудачны религиозные композиции.

Интересна графика г. Мощевитина[772], его «костюмы к балету» и эскиз фрески «Иродиада». Интересен и смел по краскам «Скрипач», но нельзя признать удачной попытку художника разрешить проблему движения правой руки путем изображения одновременно трех ее положений. <...>

Общее впечатление от выставки «Подсолнечника»: много хорошего и смелого, проблески подлинного дарования, много искренних исканий, но наряду с этим много подражательного, наносного, крикливого, нарочитого стремления быть «оригинальным» и «новым» какой бы то ни было ценой[773].

Кроме И.А. Никитина, А.Г. Платуновой, К.К. Чеботарева, Д.П. Мощевитина в выставке союза художников «Подсолнечник» приняли участие И.И. Алпатов, Н.И. Баранов, Василий Вера (В. Попов), Н. Диомиди (Н.И. Михайлов), П.М. Зотов, Г.И. Потапов, Г.П. Соловьев-Озеров, Д.М. Федоров и др. Членов союза не объединяла какая-либо конкретная программа, и художники были свободны в поисках. Другой художественный критик, отметив, что на выставке «отразились почти все главнейшие течения от футуризма до реализма», констатировал:

> У большинства выставленных экспонатов видно искание духа, искание новых форм творчества и, главным образом, стремление к воссоединению глубины содержания с красотой формы.
>
> С этой стороны мы должны отметить, что достигнуты, несомненно, большие успехи. Есть среди наших местных сил, безусловно, крупные художественные дарования.
>
> <...> Прекрасную будущность можно предсказать дарованию Диомиди. Блестяще выполнены некоторые рисунки акварелью у Василия Веры. Есть удачные этюды у Чеботарева и Платуновой. Нельзя не отметить работ по дереву Добрянского и вышивания Писаревой.
>
> Все выставленное доступно пониманию широких масс и научит их глубоко любить и ценить искусство[774].

Фактически союз художников «Подсолнечник» провел только одну выставку, и впоследствии его члены под таким названием не выступали. Однако начатое дело не заглохло. К. Чеботарев всю последующую деятельность левых художников Казани выводил из начинаний этого объединения[775]. Одним из первых таких дел стало создание Казанских ГСХМ, проходившее при активном участии К. Чеботарева, А. Платуновой, И. Никитина.

Работы комиссии по преобразованию Казанской художественной школы в ГСХМ начались в декабре 1918 года[776]. В январе 1919 были открыты три живописных мастерских — с руководителями Н.И. Фешиным, Б.А. Комаровым и без руководителя, две скульптурных мастерских — с руководителями В.С. Богатыревым и Г.А. Козловым, две архитектурных — с руководителем И.П. Соколовым и без руководителя[777]. Уполномоченным по делам Казанских ГСХМ стал учащийся мастерских архитектор Ф.П. Гаврилов. Занятия начались со второй половины января 1919 и продолжались до Страстной недели (апрель 1919), когда все здание мастерских было реквизировано для размещения в нем Инженерных военных командных курсов. Лекции частично продолжались в зданиях университета и Политехнического института[778]. Летом мастерские снова обрели помещение для занятий. На 5 июня 1919 в ГСХМ занималось 178 человек, большая часть которых работала в живописной мастерской Н.И. Фешина (60 чел.) и Б.А. Комарова (34 чел.). В остальных мастерских занималось по 10—20 учащихся[779].

К новому учебному году была утверждена новая структура живописного отделения: «год свободных испытаний, основные мастерские, специальные мастерские»[780]. На основании выбора руководителей были открыты: мастерская без руководителя, испытательно-подготовительные мастерские К. Чеботарева и А. Платуновой, И. Никитина, основные мастерские В. Тимофеева, В. Щербакова и специальные мастерские Н. Фешина, П. Бенькова и Н. Сапожниковой[781]. Занятия начались 15 сентября 1919[782], чуть позже (23 и 24 сентября 1919) состоялось открытие основных мастерских[783] и специальной архитектурной мастерской[784].

В помещении ГСХМ состоялась «Первая отчетная выставка художественных работ студентов мастерских» (24 августа — 24 сентября 1919)[785],

в день открытия которой планировался художественный митинг. Вторая отчетная выставка работ учащихся (9—26 января 1920)[786] продемонстрировала итоги работы Казанских ГСХМ за 4 месяца. Левые художники вели с учащимися подготовительные работы к постановке студенческими силами «Стеньки Разина» В. Каменского и «Мистерии-буфф» В. Маяковского[787]. Спектакли не были осуществлены, но обозначили тяготение К. Чеботарева к театру, впоследствии воплотившееся в преподавательскую работу на режиссерском отделении Татарского театрального техникума и работу художником в театре КЭМСТ.

В своей преподавательской деятельности в испытательно-подготовительной мастерской К. Чеботарев и А. Платунова концентрировали внимание на изучении формы, цвета, фактуры и композиции. Аналогичная работа проводилась в мастерской И. Никитина, где «также чувствовалась “левизна”, учащиеся увлекались фактурой, ставились конструктивные натюрморты»[788].

Значительным событием в художественной жизни Казани стала «1-я государственная выставка искусства и науки» (28 мая — 1 сентября 1920)[789], организованная Политотделом штаба Запасной армии, Губотнаробразом и Отделом государственных музеев в помещении Казанских ГСХМ. На выставке были представлены: живопись всех направлений, прикладное искусство (вышивка, коллекция фарфора Губернского музейного фонда), произведения первобытных и примитивных народов (этнографический отдел).

> <...> Главное содержание выставки — это, конечно, прежде всего живопись. <...> Здесь мы видим картины как столичных художников, так и местных (всего около 600 экспонатов). Картины петербургских и московских художников присланы из Москвы из фонда Отдела Изобразительных Искусств и Всероссийской Коллегии по делам Музеев; часть картин (собрания чистопольского уроженца Мясникова) предназначена в Чистопольский музей. Главные направления русской живописи за последнюю четверть века довольно отчетливо прослеживаются при рассмотрении выставленных вещей. Тут и отголоски предшествующих течений, например, свободного реализма: «Зима» Левитана, рисунок цветными карандашами В.А. Серова, рисунок 1895 года Нестерова: св. Сергий. <...> Встречаем мы на выставке целый ряд картин художников «Мира Искусства» и «Союза русских художников». <...> Новые течения русского искусства объединились вокруг выставок «Бубновый валет», «Союз молодежи», «Голубая роза». Роднит эти направления стремление к чистой живописной стихии, к живописи как таковой, к композиционно-колористическим задачам; но художник еще не порывает с реальностью, природой. На нашей выставке представлены отличными работами И.И. Машков, П.П. Кончаловский; «Горный пейзаж» и «Натюрморт» первого отличаются сильной, устойчивой композицией и благородной скалой цвета. Проявлениями русского кубизма представляются работы Рождественского, Лентулова, Грищенко. <...> Есть на выставке и представитель неопримитивизма — А. Шевченко. <...>

Можно и на нашей выставке указать произведения беспредметной живописи <...>. Таковы вещи Розановой (светопись), Л. Поповой, Родченко. Мы встречаем беспредметную живопись и у молодых казанских художников: Никитина и в несколько ином аспекте в упоениях краской С. Федотова. <...>

Провинция отражала художественную жизнь столиц. Казань не представляет в этом смысле исключения, и ее художники, молодые и старые, примыкают к различным направлениям русского искусства вплоть до самых крайних течений в искусстве. На выставке местные художники представлены достаточно полно, как своими старыми работами, так и произведениями текущего года[790].

Из московских левых художников, работы которых экспонировались на выставке, кроме упомянутых в отчете необходимо назвать также А. Веснина, Н. Гончарову, М. Ле-Дантю, Б. Королева, А. Куприна, М. Ларионова, А. Мильмана, А. Осмеркина, С. Романовича, Р. Фалька. Были выставлены работы бывших участников «Подсолнечника» А. Платуновой и Г. Потапова. Следует упомянуть об участии в выставке и других казанских художников: В. Вильковиской, Н. Шикалова, М. Меркушева. Работы последнего носили названия: «Лучистый автопортрет», «Мотивы», «Материалы», «Симфония 3-я», «Контр-рельеф № 1».

Живший в это время в Казани петербургский поэт и критик А. Тиняков высказал свои впечатления:

Новаторы-футуристы и т.п. — дали количественно многое, но, надо сознаться, — не лучшие образцы. <...> То же самое следует сказать и про местных футуристов. Глядя на упражнения И. Никитина или С. Федотова (напр., его «Тигр»), начинаешь думать, что это не «футуризм», а «примитивизм», притом примитивизм самого дурного сорта, проистекающий из неумения и влекущий живопись не к новым достижениям, а увлекающий ее в дебри варварского падения и вырожденческой грубости. <...> Интересны и разнообразны искания Платуновой, но достижений у нее пока нет. Целая вереница влияний отяготела над ней и любопытнее всего эта неутомимость ищущей художницы[791].

Каталог отпечатан тремя изданиями — с иллюстрациями, без них и на серой бумаге для бесплатной раздачи солдатам.

Выставка вызвала громадный интерес среди казанской публики. В связи с выставкой в здании Художественных мастерских состоялся ряд оживленных и многолюдных диспутов посвященных вопросам искусства. На диспутах дебатировались вопросы о новых направлениях, о пролетарском искусстве, декламировались стихотворения местных поэтов и т.д.[792]

Диспуты о новом и старом искусстве в помещении выставки устраивались казанским Союзом поэтов. Первый из этих диспутов состоялся 16 июня 1920 в переполненном зале. Как всегда в подобных случаях, весь разговор свелся к диспуту о футуризме (в широком смысле), разделивше-

му выступавших на защитников и противников этого направления в искусстве:

> После открытия диспута председателем союза поэтов П.А. Радимовым краткую речь о новом искусстве произнес А. Ланэ, который указал на полную свободу творчества в искусстве и на преемственность его форм.
>
> Речи ораторов, выступавших в дальнейшем, являлись либо недоуменным вопросом по поводу футуризма в живописи, либо его апологией.
>
> Т. Дульский указал, что живопись имеет для каждого времени свой язык, не сразу усваиваемый массами. Пример — живопись «Мира искусства», терпевшая сначала нападки, теперь же не представляющая для искушенного взора чего-нибудь непонятного. Основой старого искусства является статика, нового — динамика.
>
> Т. Трусфус, оценивая футуризм, выставлял единственным критерием искусства его близость к природе и с этой точки зрения отрицал за футуризмом направление, болезненно извращающее человеческую природу <так в тексте. — *А.К.*>.
>
> За поздним временем продолжение диспута отложено до вторника 22 июня. В заключение диспута местные поэты Радимов, Клюева, Ланэ, Алов и др. выступили с чтением своих стихов, что еще более оживило и без того отзывчивую аудиторию[793].

О продолжении диспута 22 июня сведений найти не удалось, но 29 июня там же состоялся диспут под названием «О новом искусстве»[794]. Еще через две недели (13 июля 1920) на очередном диспуте выступали докладчики В.П. Соколов («Пути нового искусства») и Г. Чудаков (А.И. Тиняков) («Футуризм в живописи»)[795]. Помимо споров на диспутах противники футуризма предприняли атаку на казанских левых художников, обвинив их в развале художественной школы. Среди разнообразных упреков и обвинений упоминалось о существовании в ГСХМ «чуждой школе студии под руководством т. Никитина»; об экспонате одного из казанских художников на выставке в ГСХМ, «где вместо картины висит на веревке кирпич»; о внутренней росписи стен здания ГСХМ «декоративными “исканиями” нового искусства», причем отмечалась нелепость этой росписи «на стенах стильного здания с лепным орнаментом»[796]. В отсутствие фотографий и эскизов этой росписи трудно судить, насколько справедливы были упреки анонимного и крайне тенденциозного автора. Во всяком случае, борьба с казанскими левыми художниками не имела пока существенных результатов. Более того, левые художники предприняли было контратаку. Согласно одному из источников, левые «полагали овладеть “Изо” <Татнаркомпроса>, посадив там представителей крайних течений в искусстве, так называемых футуристов, им сочувствующих и т.п. <...> Это все то же стремление к “огосударствлению” футуризма, кубизма и т.д. Дело в Казани начало принимать серьезный оборот, так как художники реалистической школы, в их числе известный художник т. Фешин, уже взялись было за шапки. <...>

Татнарком просвещения т. Султанов решительными мерами не дал мечтам "левых" претвориться в жизнь»[797].

В то же время казанские левые художники получили подкрепление в лице П. Мансурова[798], с осени 1920 по весну 1921 руководившего мастерской на живописном отделении Казанских ГСХМ. Учившаяся в мастерской Мансурова В. Несмелова-Делакроа вспоминала позднее: «Нас, неосведомленную и плохо ориентировавшуюся в вопросах искусства молодежь, привлекала к себе необычайность (так это нам казалось тогда!) проповедуемой идеи создания небывалого искусства. Мы потянулись на приманку новизны и "засучив рукава" бросились в темные дебри абстракционизма. <...> Мы попали под влияние фейерверка блестящих, острых, завлекательных слов о целях "беспредметного искусства", которому подчинится будущее, но за торжество которого надо бороться в настоящем! <...> То, над чем мы подолгу работали и чем мы, не скрою, занимались не без увлечения — это была "беспредметная" композиция. Мы овладевали, говоря современным языком, "космическими задачами". Из линий — прямых, кривых, спиралей, разных геометрических фигур — мы строили на плоскости динамические пространственные композиции, создавали причудливую игру цвета, придавая сочетаниям многокрасочных пятен символическое значение: радости, грусти, покоя, стремительности, тяжести, легкости и многого другого. Мы уходили в создаваемый нашей фантазией абстрактный мир цветолиний. <...> "Привязка" к конкретной действительности методами преподавания строжайше запрещалась. По мнению Мансурова, она уводила от беспредметности и тем самым ограничивала свободу творчества. <...> Философия изобразительного искусства сводилась у нас к тому, что живопись была сферой только глубоко личного, интимного; сферой, скрытой в глубинах своего "я", замкнутой кругом "чистого искусства ради искусства"! Далее следовало, что искусство не могло и не должно касаться материальной стороны жизни, не должно было служить источником существования! Эту точку зрения усиленно прививал нам Мансуров, мы ему верили»[799]. Сходные художественные задачи были зафиксированы в программе живописного отделения на 1920/1921 год, составленной под руководством заведующего Казанскими ГСХМ Ф.П. Гаврилова. Программа обучения требовала: «Выражение формою чувства (комбинации плоскостей и объемов <...>). Далее — взаимодействие комбинированных форм <...>. Цвет как средство выражения чувства: целый и разорванный цвет, статичность цвета и динамика его <...>. Цветоформа как средство выражения чувств»[800].

Кроме Мансурова в 1920/1921 учебном году преподавателем ГСХМ состоял также С. Федотов[801], что, без сомнения, усилило позиции левых художников. В русле общей программы мастерских работала также живописно-малярная лаборатория, возглавляемая Н.В. Пузанковым. Лаборатория занималась исследовательско-экспериментальной работой по теории цвета, технике и технологии красочных материалов. Изготовлялись учебные таблицы по теории цвета и света, разрабатывалась технология цветного гипса, искусственной мозаики и т.п.[802]

В этих условиях творческого подъема осенью 1920 года на базе графического отделения Казанских ГСХМ возник графический коллектив «Всадник»[803]. Одним из организаторов этого коллектива стал председатель совета исполкома революционных подмастерьев Н.С. Шикалов, возобновивший и возглавивший в 1919 году деятельность графического отделения. Председателем «Всадника» стал вернувшийся в 1920 году из немецкого плена И. Плещинский. Кроме них в состав коллектива вошли Д. Федоров, М. Андреевская, В. Вильковиская, М. Меркушев, А. Буторин, И. Стаднюк. Художники, входившие в коллектив, не были объединены каким-либо художественным направлением и в поисках нового ставили своей задачей разработку графики как самостоятельного искусства, «дав ей свои законы и свой графический стиль»[804]. Реалистического направления в большей или меньшей степени придерживались Н. Шикалов, М. Андреевская, В. Вильковиская; к немецкому экспрессионизму тяготел И. Плещинский; бывший член союза «Подсолнечник» Д. Федоров отдал дань кубофутуризму; М. Меркушев в графическом альманахе «Всадник» (№ 1) дал образцы беспредметной гравюры. Современный искусствовед, отмечая индивидуальность творчества участников коллектива, пишет: «Традиции московской школы графики претворялись в цветной линогравюре Андреевской, Шикаловым, Сокольским. В духе супрематизма работали Федоров, Федотов, ксилографии Вильковиской <...> отличает тонкое понимание эстетики материала»[805]. А. Буторин и И. Стаднюк, видимо, обеспечивали техническую сторону весьма активной издательской деятельности графического коллектива. Несмотря на трудности с бумагой, в Казани в 1920 году были выпущены следующие малотиражные издания: «Всадник. Графический альманах № 1» (М. Меркушев, И. Плещинский, Н. Шикалов, Д. Федоров) — 30 экз.; И. Плещинский «Литографии» — 12 экз.; И. Плещинский «Офорты» — 24 экз.; «Восточный орнамент» (Н. Шикалов, И. Плещинский, М. Андреевская, В. Вильковиская).

В конце 1920 года в здании Казанских ГСХМ состоялась «Первая выставка графического коллектива Всадник», на которой были показаны 116 работ М. Андреевской, В. Вильковиской, И. Плещинского, Н. Шикалова, Д. Федорова. К выставке был издан иллюстрированный каталог со вступительной статьей Н. Шикалова.

Летом 1921 в коллективе произошли значительные перемены. 31 мая утонул во время купания в реке Казанке Н. Шикалов, а 13 июня умерла его жена М. Андреевская, как сообщилось, от «молниеносной азиатской холеры»[806]. Посмертная выставка их работ, устроенная по инициативе искусствоведа и художественного критика П.Е. Корнилова, состоялась в здании мастерских (15—22 июля 1921)[807]. К выставке в литографской мастерской ГСХМ был издан каталог со вступительным словом П.Е. Корнилова.

Выпуском ряда изданий с иллюстрациями И. Плещинского (И. Плещинский «18 автолитографий». Казань, 1921; Г. Тукаев «Коза и баран». Казань, 1921; Г. Тукаев «Шурале». Казань, 1921) и его отъездом из Казани (летом 1921) завершился первый период деятельности «Всадника».

Работа группы была подхвачена молодыми художниками, руководителями Основных мастерских ГСХМ А. Платуновой, К. Чеботаревым, Д. Мощевитиным и др. Фактически было создано новое объединение «Графический коллектив Казанских государственных художественных мастерских», председателем которого был избран К. Чеботарев. Новый коллектив выпустил малым тиражом 3 папки работ (А. Платунова «Графика». Казань, 1921; А. Платунова «Виньетки». Казань, 1921; К. Чеботарев «Революция». Казань, 1921), а также коллективные сборники «Всадник. Графический альманах № 2» (Казань, 1921) и А. Платуновой, К. Чеботарева, Д. Мощевитина «Трое» (Казань, 1922).

Впоследствии были выпущены графические альманахи «Всадник» № 3 (Казань, 1922) и № 4 (Казань, 1923), сборники гравюр: К. Чеботарев «Эскизы» (Казань, 1922), А. Платунова «Сказки» (Казань, 1922), «Автографы» (Казань, 1922), В. Кудряшов «Казанский Кремль» (Казань, 1922), М. Барашев «Около казанской рампы» (Казань, 1923) и др. Всего вышло более двух десятков различных изданий.

Деятельность казанских левых художников не ограничивалась работой в графическом коллективе. Немаловажную роль в их творчестве занимали агитационно-действенные формы искусства: монументальное живописное панно, плакат, журнальная и газетная графика, театрально-декорационное искусство, а также оформление улиц к революционным праздникам[808]. Многие из этих работ были показаны на «2-й Государственной выставке живописи, скульптуры и архитектуры», открывшейся 7 ноября 1921 в здании художественных мастерских[809]. На выставке были представлены работы 32 казанских художников всех направлений. Левое крыло выставки составляли работы П. Байбарышева, И. Никитина, А. Платуновой, Н. Пузанкова, Д. Федорова, С. Федотова, К. Чеботарева: агитационные плакаты и эскизы, фигуративная и беспредметная живопись, графика, эскизы настенных росписей, образцы изделий из цветного гипса живописно-малярной лаборатории казанских мастерских и др.

Был насыщен выставками и следующий 1922 год. Так, издания и работы коллектива «Всадник» и «Графического коллектива Казанских государственных художественных мастерских» демонстрировались на выставке «Современная русская графика», открытой 28 мая 1922 в Казанском городском музее; однодневная выставка картин (6 июля 1922) сопровождала лекцию профессора КГХТИ К.И. Сотонина «Эстетические основы беспредметной живописи»; левая живопись казанских художников была представлена также на 1-й выставке конкурсных работ студентов Художественно-технического института (3—24 сентября 1922); почти одновременно с выставкой конкурсных работ в городском музее открылась выставка, посвященная новейшим течениям русского искусства, составленная из картин, переданных музею в апреле 1920 из хранилища Государственного фонда.

В отличие от большинства других провинциальных городов, деятельность левых художников в Казани не прервалась в начале 1920-х годов. Но поскольку деятельность эта существенно выходит за хронологиче-

ские рамки данного тома, продолжение ее будет рассмотрено в следующей книге.

Почти одновременно с реформированием Художественной школы в КГСХМ, в Казани был организован Союз поэтов. Весной 1920 вышли первые издания союза: А. Ланэ «Революция революций», А. Ланэ и В. Клюева «Красочные пятна». Критики отмечали в стихах А. Ланэ увлечение «футуризмами», «имажинизмами» и т.п.[810]

В поэтических вечерах, начавшихся с июня 1920, принимали участие П. Радимов, В. Клюева, А. Ланэ, В. Алов, А. Безыменский, Г. Чудаков (А. Тиняков), М. Нечкина и др. О первом из этих вечеров (16 июня 1920) упоминалось выше в связи с «1-й Государственной выставкой науки и искусства». В дальнейшем вечера проходили достаточно регулярно в актовом зале университета (22 июля, 5 августа, 31 октября 1920), в помещении КГСХМ (27 июля, 24 августа, 7 сентября, 14 сентября 1920). Осенью 1920 в некоторых выступлениях приняли участие М. Меркушев и М. Березин. Однако весной 1920 года оживленная литературная жизнь Казани замерла. Вечера стали устраиваться гораздо реже. В то же время Союз поэтов открыл свою книжную лавку «Витрина Поэтов» и организовал одноименное издательство. Были выпущены книги А. Ланэ «Века в минутах» (весна 1921), сборник «Тараном слов» (Ланэ, Меркушев, Полоцкий) (март 1921), С. Арбатов «Упавшие капли» (август 1921), А. Ланэ «Червонцы» (октябрь 1921). Один из критиков, рецензируя книги С. Арбатова и А. Ланэ, отметил, что первый не принадлежит ни к декадентам, ни к имажинистам, тогда как второй «окончательно вступил на платформу имажинизма»[811].

Любопытна рецензия нижегородца Г. Шмерельсона на сборник «Тараном слов»:

> Казанские «левые» поэты Ланэ, Меркушев и Полоцкий выпустили очень хорошо изданный сборничек стихов.
>
> <...> Ланэ — поэт способный, но он плохо отделывает свои стихи. <...> Слабо стихотворение «Ритурнель». «Тараном слов» — стихотворение шумное и эстрадное.
>
> Очень неубедителен в своих образах и настроениях Меркушев, который с успехом мог бы подождать печатного выступления.
>
> Лучшими стихами сборника являются стихи Семена Полоцкого — хорошо технически выполненные, строки которого пропитаны искренностью чувства, хотя и написаны под влиянием Есенина[812].

Характерно, что впоследствии именно с Полоцким судьба свела Шмерельсона в группе петроградских имажинистов.

А. Ланэ с весны 1921 переехал в Москву и лишь изредка наведывался в Казань, выступая на литературных вечерах. Летом 1921 прекратилась деятельность книжной лавки Союза поэтов. Издательство «Витрина Поэтов» прекратило существование в конце того же года. Ряд анонсированных сборников[813] остался неизданным. Литературная жизнь

Казани некоторое время вращалась вокруг «Литературной газеты» (сентябрь 1921 — февраль 1922), выходившей под редакцией С. Арбатова. Там, в частности, печатались стихи М. Березина, С. Полоцкого, С. Арбатова.

Возобновление литературных вечеров Союза поэтов произошло летом 1922 года. Первый «Вечер поэтов» в аудитории Художественных мастерских состоялся 20 июня 1922.

Вечер открылся «программной» речью поэта Полоцкого. Поэт начал с удивления.

— Удивительно, — говорит, — что в нашем союзе уживаются всевозможные противоположные взгляды, принципиальные, так сказать, враги. <...> Несколько лет тому назад наш союз жил... Скамейки этой аудитории были битком набиты рабочими блузами. Каждый интересовался нами, устремлялся к нам! А ныне?... (В аудитории сидит $^1/_2$ человека!), а ныне не то что слушателя, читателя нет. У нас есть художники слова. Талантливых поэтов хоть отбавляй, девать некуда, а вот талантливых читателей нет.

И поэт, затянувшись последний раз, с душу раздирающей грустью, отчаянно бросает об пол папироску (у поэтов, видите ли, полагается курить во время речи или декламации) и сходит с трибуны.

Дальше последовало чтение стихов. Березин, Бать, Нечкина, Арбатов, Клюева, Полоцкий. Вся плеяда казанских поэтов и поэтесс.

Каждое прочтенное стихотворение обладало тем или иным достоинством или сразу всеми: красочностью, благозвучностью, музыкальностью или поэтичностью.

Серьезно.

Но, читатель мой! То была поэзия

— громовой вычурности,

— соловьиных весенних вздохов,

— изысканных тонких струй.

То была поэзия отживших крахмальных манишек буржуазных салонов[814].

Этим же летом М. Березин и С. Полоцкий организовали «Бюро имажинистов», устроили несколько публичных вечеров и выпустили сборник «Заповедь зорь» (июль 1922). Сохранилось объявление об одном из вечеров казанских имажинистов:

В понедельник, 10 июля <1922>, в 1-й аудитории университета будет прочтен № 3 устного журнала имажинистов — «Окончательная истина». Содержание: Стихи М. Березина, С. Полоцкого, С. Есенина, В. Шершеневича. Проза: С. Арбатов — «Дневной грабеж» (рассказ). Критика: проф. В.Т. Дитякин — «Слово рожденное» (имажинизм). Живопись: И.П. Махлис — «Проблемы живописи». Полемика: А.А. Федоров — «Имажинизм умер». Театр: С. Полоцкий — «Театр, как театр». Обзоры: (анти)художественная Москва.

Начало в 9 час. веч. Билеты (300 тыс., студентам 200 т.) при входе[815].

По поводу сборника стихотворений М. Березина и С. Полоцкого в печати возникла небольшая полемика[816]. Однако этим же летом деятельность казанских имажинистов и окончилась. С. Полоцкий, учившийся с 1921 года на этнолого-лингвистическом отделении факультета общественных наук Казанского университета, после закрытия его (29 августа 1922) переехал в сентябре 1922 вместе с родителями в Петроград и поступил на правовое отделение факультета общественных наук Петроградского университета[817].

Один из критиков, подводя итог деятельности казанского «Бюро имажинистов», отметил, что эта «вечно кричащая о себе» организация за все время своего существования, не считая сборника стихов, устроила лишь 2 публичных вечера[818].

После распада «Бюро имажинистов» в Казани, по-видимому, уже не возникало левых русскоязычных[819] литературных группировок.

Самара

Выше уже упоминалось о выступлении в Самаре Д. Бурлюка и примкнувшего к футуристам поэта С. Спасского (март 1917). Впоследствии С. Спасский приехал в Самару на 2 месяца (ноябрь—декабрь 1917)[820], однако сведения о его выступлениях в этот период отсутствуют. 8 июня 1918 Самара была занята чехословаками и на 4 месяца отрезана от Советской России. Об интересе самарской молодежи к футуризму в это время свидетельствует собрание литературной секции «Дома учащейся молодежи», на котором был прочитан доклад «Футуризм и его оценка» (23 августа 1918)[821]. 8 октября 1918 советские войска вновь взяли Самару. Вслед за ними приехавшие московские поэты Н. Павлович, М. Герасимов и С. Спасский устроили «Вечер революционной поэзии» (19 ноября 1918).

Программа вечера: *Отделение 1-е.* Сергей Спасский, доклад — «Поэзия современности». Тезисы: 1) Март-октябрь и революция духа. 2) Искусство — корабль в будущее. 3) Пути поэтов. Слепые и прозревшие. 4) Набаты футуризма В. Маяковский, В. Каменский, Сергей Спасский и др. 5) Огневая стихия и откровения в крови и огне. Розы и крест в Петрограде. Прозрения снежную россыпь. Двенадцать Александра Блока. Андрей Белый. Мудрые зори. Творчество Надежды Павлович. 6) Колокола над полями. Народные поэты: Сергей Есенин, Николай Клюев и др. 7) Пролетарское творчество. Михаил Герасимов. Джиоконда на заводе. 8) Итоги и ожидания.

Отделение 2. Александр Блок — Скифы, стихи о России прочтет Надежда Павлович. Сергей Есенин — Голубень, прочтет Михаил Герасимов. Вл. Маяковский — Ода революции, Вас. Каменский — Стенька Разин — прочтет Сергей Спасский.

Отделение 3. Михаил Герасимов — стихи из книг «Завод весенний», «Монна Лиза» — поэма. Надежда Павлович — Поэма о Серафиме. Сергей Спасский — стихи из книги «Прозрачный крест»[822].

Кроме того, Н. Павлович и С. Спасский преподавали некоторое время в литературной студии самарского Пролеткульта[823]. С. Спасский провел «на службе в Самаре» все годы Гражданской войны, занимаясь лекторской работой в армии.

По-видимому, пропаганда футуризма в Самаре имела некоторый отклик. По имеющимся скудным сведениям, в марте 1919 там была предпринята попытка организовать кружок анархистов-футуристов[824]. Почва для такого объединения имелась: в это время в Самаре существовала федерация анархистов, при которой функционировала свободная школа им. Феррера; в ней проводились занятия по курсу коммунистического анархизма; функционировал клуб анархистов, где проходили митинги. Вскоре клуб был закрыт большевистской властью, но федерация продолжала работать, используя для лекций и митингов другие помещения. Скудная информация не позволяет составить сколько-нибудь полную картину деятельности самарских анархистов, в том числе и анархистов-футуристов.

Между тем еще в августе 1918 года в Самаре образовался литературный кружок «Пятница», преобразованный через несколько месяцев в литературно-художественный кружок «Звено». В последний наряду с другими самарскими поэтами и писателями вошли С. Спасский и Г. Владычина. В ноябре 1919 из Петрограда в Самару приехал драматург и поэт Н.Г. Виноградов. С его приездом работа «Звена» значительно оживилась:

> Широко образованный в высокой степени талантливый, энергичный, живой, общительный, он <Н. Виноградов> сразу объединил вокруг себя литературную братию. Открыл в своей квартире нечто вроде «студии». Это были лучшие дни и вечера. Жизнь била ключом. Все мы «летели» на квартиру к нему послушать мастерские импровизации, поучиться, отдохнуть душой в милом семействе[825].

> Кроме обычной читки был заслушан целый ряд докладов <...>: доклад С.Д. Спасского «О поэтическом образе», доклады Н.Г. Виноградова «Схема поэтического образа», «О мировых гениях», «О Борисе Годунове», «О Шекспире», «О романе»[826].

Летом 1920 Н.Г. Виноградов, прикомандированный к Туркестанскому фронту, покинул Самару.

Между тем 13 июня 1920 в Самаре был открыт Дом печати, при котором, в частности, была организована литературно-художественная секция, устраивавшая различные литературные вечера. Кроме того, в ноябре 1920 г. была образована при подотделе искусств Губнаробраза литературная секция (ЛИТО), приступившая к работе только в январе 1921 года. С. Спасский принял участие в деятельности этих организаций. Он выступил с докладом «О новых формах и течениях современной поэзии» (1 декабря 1920) в клубе Культнарвола (Советская ул., 93)[827]. После этого доклада Г. Владычина, С. Спасский и художник Е. Спас-

ский читали стихи футуристов, имажинистов, экспрессионистов и собственные произведения. В конце вечера после вступительного слова С.Д. Балухатого предполагался диспут с участием публики. Сохранился отчет об этом вечере, составленный одним из самарских литераторов:

> 1-го декабря в клубе Культнарвола состоялся вечер футуристической и имажинистической поэзии. Тов. Спасский в своем вступительном слове сделал подход к области этого творчества, но совсем не обрисовал футуристическое течение в литературе, как в его целом, так и в его разветвлениях. Затем им и другими были прочитаны образцы этого рода поэзии, которые представляли собой, скорее всего, маленькие веточки причудливого дерева футуризма и имажинизма.
>
> Недостаток заключается еще в том, что стихи футуристов и имажинистов, импрессионистов <экспрессионистов? — *А.К.*> и др. читались без всякого разграничения между собой. У публики представление о футуризме осталось в памяти, вероятно, в виде много раз вызывавшего смех и нарекания четверостишия:
>
> Мне хоть любви вот столечко,
> Без истерик, без слез, без тревог,
> Мне бы только какую-то Олечку
> Обсосать с головы до ног[828].
>
> Хотелось бы спросить: что же футуристического в этом четверостишии. Не мог ли написать его любой поэт всякого направления, а докладчик на это так и не ответил. О сущности футуризма не сказал ничего и С. Балухатый.
>
> А цены на вечер были поистине «футуристические»: за стул — 250 р. и входной билет — 200 р.[829]

Впоследствии С. Спасский в рамках работы ЛИТО сделал доклад «Образ и его границы» (10 февраля 1921, клуб К. Маркса)[830], а также читал лекции по теории стихосложения[831]. Как он вспоминал впоследствии о своей жизни в Самаре, «это были годы учения, годы нового, более основательного знакомства с литературой. Встречи с “врагами” — классиками, удивление перед богатством “классического наследия”. Враги оказались друзьями. Их пришлось полюбить и принять. Это изменило отношение к футуризму»[832]. Весной 1921 С. Спасский уехал в Москву, где выступал вместе с имажинистами и экспрессионистами.

Впоследствии (весна 1922) в Самару ненадолго приехал некто Ян Кин, участвовавший с чтением своих стихов в студийных вечерах секции объединенных литработников при Всерабиспросе (16 и 23 марта, 13 апреля, 26 мая, 15 июня 1922). Как поэт-имажинист[833], он печатался в газете «Огни Поволжья» (1922. № 1. 16 апреля), участвовал в организации литературно-художественного кружка «Гараж поэтов» и выступал на ряде вечеров «гаражистов» в июне—августе 1922[834]. В августе Я. Кин

уехал из Самары. В дальнейшем, несмотря на ряд докладов самарских литераторов, посвященных творчеству Маяковского, ни в «Гараже поэтов», ни в литературной секции (ЛИТС), ни в Самарском литературном обществе («Слово») представители левой поэзии не участвовали.

Переходя к деятельности левых художников, отметим, что деятельность эта прежде всего связана с командированными из Москвы в Самару в 1919 году С. Адливанкиным (ученик Татлина, уполномоченный Наркомпроса по организации ГСХМ) и Г. Ряжским (ученик К. Малевича). В помощь им из Москвы были посланы еще несколько человек: 8 августа 1919 школьным подотделом был командирован в Самару В.В. Бибаев «в распоряжение Секции Изобраз. искусств Губерн. Отд. Нар. Образ. (т. Ряжскому) для содействия при организации СГХМ в Самаре»[835]; 9 августа 1919 «для вывоза макетов и картин на выставку и для присоединения к работающей группе по организации Изобразит. Искусств» была командирована подмастерье 1-х СГХМ В. Верхотурова[836]; наконец, 12 августа 1919 в Самару и ее губернию был срочно командирован Ф.Ф. Федоровский «для организации в Самарском отделе Народного образования Художественных мастерских и Рабоче-крестьянских театров»[837]. Однако вследствие индифферентности местного Губнаробраза и недостатка организационных сил дело тянулось больше года. Одновременно Музейное бюро Отдела ИЗО Наркомпроса отправило в Самарский городской музей 35 живописных работ[838]. В мае 1919 музей был открыт. Его экспозиция, согласно газетной заметке, содержала работы «старых мастеров семнадцатого и восемнадцатого века: французской, голландской и итальянской школ. <...> В другой комнате вы проследите эволюцию русского живописного искусства, начиная со времен официально академической школы, продолжая передвижниками, затем импрессионистами и кончая самыми новейшими течениями»[839].

Г. Ряжский работал инструктором изостудии самарского Пролеткульта. Вместе с другими художниками он расписал два красноармейских клуба, кинотеатр, новую библиотеку-читальню, занимался украшением города к праздникам и демонстрациям, изготовлял разнообразные плакаты[840]. По воспоминаниям познакомившегося с Г. Ряжским С. Адливанкина, «оба мы были “леваками” <...>. В Самаре живая жизнь ставила перед нами в области искусства совершенно конкретные задачи, несовместимые с нашими “левыми” принципами. Так, например, нам поручили роспись “Дома печати”[841] на совершенно конкретные темы: “Парижская коммуна”, “Революция 1905 года”, “Взятие Зимнего” и т.д. <...> Мы сделали попытку совместить так называемую “иллюстративность” с нашим пониманием живописной культуры. Результат получился интересный, своеобразный и не подходивший ни под одну из существующих эстетических норм»[842].

Кроме выполнения конкретных художественных работ С. Адливанкин с осени 1920 года занимал должности заведующего секцией ИЗО Губнаробраза, заведующего Губагитизо, организовывал доклады-диспу-

ты об искусстве и выступал на них. Так, он выступал основным докладчиком на диспуте «Современное положение изобразительного искусства и проблемы искусства будущего» (5 июля 1920, Дом печати)[843], читал лекции «Футуризм и пролетарское искусство» (8 декабря 1920, клуб «Спартак»[844]; 22 декабря 1920, театр «Триумф»[845]).

Декабрьские лекции состоялись в период возобновления активных работ по организации ГСХМ, когда уполномоченный Отдела ИЗО Наркомпроса С. Адливанкин и организационная комиссия (Н.Н. Попов, Г.Г. Ряжский, К.А. Михайлов) провели все необходимые подготовительные мероприятия[846]. Уже с 15 декабря был открыт прием учащихся[847]. Занятия в мастерских начались 15 января 1921. Подготовительное отделение помещалось в 1-м здании ГСХМ (угол Заводской и Чапаевской ул.), живописный факультет и лаборатория — во 2-м здании (Петроградская ул., 46).

> На днях <25 января 1921?> состоялось общее собрание учащихся Гос. Худож. Мастерских, на котором был оглашен список принятых в мастерские и зачитан весь официальный материал (положения о мастерских и их программе).
>
> Уполномоченным ИЗО КНП Адливанкиным был сделан обстоятельный доклад о задачах художественных мастерских, в котором он указал, что задачей госмастерских как высшего технического учебного заведения является подготовка высококвалифицированных специалистов в области изобразительного искусства. Причем это искусство не должно рассматриваться лишь с точки зрения писания картин и «картинок», а и с точки зрения применения к современному производству, строительству, архитектуре и т.д. Искусство должно квалифицировать производство и самый труд, сделав его продуктивным и творческим, а потому и задача госмастерских является боевой и ударной. В мастерские допускаются только лица, всецело посвятившие себя той или иной специальности в области ИЗО. Товарищам, которые предполагают рассматривать свои занятия как развлечение между делом, т.е. дилетантам по духу, нет места в мастерских. <...>
>
> По окончании доклада собранием была принята резолюция с приветствием Наркомпросу и отделу ИЗО[848].

В мастерских предполагалось открыть, помимо живописного, также конструктивный факультет[849]. Однако в связи с отъездом в 1921 году С. Адливанкина и Г. Ряжского в Москву влияние левых художников на работу ГСХМ прекратилось. Впоследствии мастерские были преобразованы в Художественно-педагогический техникум.

Своеобразный итог деятельности левых художников в Самаре подвела открывшаяся 15 сентября 1921 в Городском музее выставка картин, включавшая работы самарских и московских художников различных направлений (реализм, импрессионизм, футуризм, кубизм, супрематизм)[850]. Организованная бюро ИЗО при Рабисе выставка носила благотворительный характер: весь сбор поступил в пользу голодающих детей.

Бузулук (Самарская губерния)

Деятельность С. Адливанкина не ограничивалась Самарой. Осенью 1919 года он работал в должности уездного инструктора при внешкольном подотделе Бузулукского уездного отдела народного образования. По его инициативе в октябре 1919 местные преподаватели искусств объединились в коллектив художников, который возглавили С. Адливанкин, И.Ф. Борисов и Г.С. Тулубаев[851], была организована и 30 ноября 1919 открыта художественная мастерская коллективного творчества[852]. Согласно одной из информационных заметок, в основу системы преподавания мастерской (студии) были «положены производственный и конструктивный принципы. Задача мастерской — <создание> новых форм в искусстве. Но так как создание новых форм возможно только после преодоления старого искусства, после художественного воспитания, то прохождение курса в студии разделено на два этапа: 1) подготовительный класс для преодоления (объективного изучения) старого искусства и 2) высший класс-лаборатория (конструктивно-композиционный) для создания новых форм в искусстве»[853].

Конструктивный класс художественной мастерской коллективного творчества был образован в начале апреля 1920 года, как вольная артель по производству художественных изделий и выполнению заказов[854]. Сведения о работе артели не обнаружены. Однако сам факт создания С. Адливанкиным конструктивного класса в Бузулуке, так же как и конструктивного факультета самарских ГСХМ, свидетельствует о существенном влиянии идей Татлина на деятельность его ученика.

Следует упомянуть также о постановке в Бузулуке «Мистерии-буфф» Маяковского (17 февраля 1920, Советский театр)[855]. Состоялся только один спектакль[856], но поскольку театр придерживался традиционной режиссуры, то говорить об этой постановке можно только как об агитационном зрелище, прошедшем в рамках «Недели фронта».

Бугуруслан (Самарская губерния)

Деятельность левых в этом городе ограничивалась литературой и целиком была связана с приехавшим из Ярославля в конце 1919 года поэтом В.Л. Королевым, занимавшим должности театрального инструктора внешкольного подотдела Бугурусланского уездного отдела народного образования (Уотнаробраз) и временного председателя Бугурусланского городского уездного художественного совета.

Первые действия по учету и организации бугурусланских литераторов В. Королев предпринял в январе 1920, как уполномоченный центрального президиума ВСП[857]. Вскоре им был организован литературный кружок «Особняк искусств», сотрудничавший с Бугурусланским литературным кружком. При «Особняке искусств» были созданы литературные и музыкальные мастерские.

О художественном мировоззрении В. Королева в этот период можно судить по одной из его статей, содержание которой перекликалось с программными статьями петроградской газеты «Искусство коммуны» и идеями «театрального октября»:

> Труд и искусство, проникая друг в друга, взаимно дополняя и объединяясь, творят новую жизнь.
>
> Искусство перестает ныне быть игрою, как таковой, оно превращается в колоссальную песнь — песнь слов, звуков, красок и массовых действ — торжествующего труда, в празднество освобожденного человечества.
>
> В грядущем социалистическом строе, строе трудового равенства, искусство явится высшею формою коммунального производства. <...>
>
> Сдвиг искусства влево знаменуется не только массовым творчеством, не только лабораторною работой пролеткультов, — период соглашательства в искусстве изживается и на верхах[858]. И во главе всероссийских отделов искусств мы видим теперь ярких художественных революционеров. <...> И под творческим влиянием центра провинция начинает вдохновляться созиданием искусства коммун. <...>
>
> Только глухой городок Бугуруслан мирно спит и видит все те же серенькие сны трафаретного обывательского «искусства». <...> Доколе же?[859]

Несмотря на пропаганду В. Королевым новейших поэтических и театральных направлений, среди бугурусланских литераторов и деятелей театра не нашлось приверженцев левого искусства. В обзоре Бугурусланского театра за 1920 год В. Королев констатировал, что «говорить о каких-либо “дерзаниях” или “устремлениях” не приходится»[860].

Под маркой «Особняка искусств» были выпущены сборник стихов В. Королева «Повозка» (март 1921) и коллективный сборник «С кораблей» (март 1921), включавший стихи Г. Владычиной, В. Королева, А. Королевой, А. Кусикова, Ю. Соколова, С. Спасского и В. Шершеневича. Кроме того, планировались коллективный сборник «Сегодня» (С. Есенин, В. Королев, А. Мариенгоф и др.) и книга А. Королевой «Сердце звездное». Но последние издания не были осуществлены. Судя по участникам сборников, можно говорить о контактах В. Королева с жившим в соседней Самаре С. Спасским и об их общем интересе к московским имажинистам.

Проработав около полутора лет в обстановке отсутствия единомышленников, В. Королев весной или в начале лета 1921 г. уехал из Бугуруслана в Новороссийск, а затем обосновался в Калуге.

Саратов

Выше уже говорилось о выступлениях в Саратове кубофутуристов (1914), поэзовечерах Игоря Северянина (1915, 1916) и литературной мистификации «психофутуристов» (1914). Впоследствии саратовское отделение Императорского русского музыкального общества устроило

вечер С. Прокофьева (2 февраля 1917)[861] с программой из его произведений. Эти выступления, помимо пропаганды нового искусства, без сомнения, способствовали выявлению местных художественных сил левых устремлений.

В конце 1918 года в Саратов с лекцией о новом искусстве приехал В. Каменский, выступление которого сконцентрировало в себе многие утопические идеи левого искусства.

> 20 декабря в зале консерватории известный поэт-футурист тов. Вас. Каменский прочел лекцию о задачах нового искусства.
>
> Лектор говорит, что убедился в существовании искусства буржуазного и искусства пролетарского, ибо искусство является отражением духа времени, психологии класса. Поэты-футуристы, чутко прислушивающиеся к пульсации жизни, примкнули к пролетариату, ибо увидели, что он несет с собою в мир нечто всечеловеческое, грандиозное, сильное, радостное; пролетариат стремится путем уничтожения экономического рабства водворить свободу духа. Только при коммунизме искусство получит небывалый расцвет.
>
> Лектор констатирует ненасытное стремление масс к искусству и призывает деятелей искусства пойти навстречу массам, это не значит, говорит он, что нужно писать стихи на политические темы, — необходимо только почувствовать грандиозность совершающихся событий и заразиться пролетарской бодростью, жаждой борьбы и свободы, и в результате получится творчество революционное, радостное, сильное, интернациональное.
>
> Встреченный вначале насмешливо обывательской частью аудитории, т. Каменский, однако, вскоре завоевал симпатии всей аудитории, тепло приветствовавшей пролетарского поэта.
>
> В заключение Цеге[862] с успехом пропела свои оригинальные песенки, а В. Каменский продекламировал несколько своих произведений, заразивших присутствовавших революционной бодростью и радостью[863].

В том же 1918 году в Саратов приехал и прочно обосновался художник-футурист В. Юстицкий, с именем которого во многом связано развитие левого искусства в этом городе. Он преподавал в студии живописи и рисунка при саратовском Пролеткульте, а в марте 1919 в должности заведующего Отделом изобразительных искусств вошел в состав Коллегии Пролеткульта[864].

Футуристические пристрастия Юстицкого вызывали негодование местных ревнителей чистоты «пролетарского творчества». Так, на «Вечере коллективного творчества» (2 февраля 1919, зал Консерватории)[865], устроенном отделом искусств, кроме лекции А.М. Роома о коллективном творчестве во всех видах нового искусства и декламации полифонического оркестра[866] выступили и художники-футуристы. Чувства «пролетарских» критиков были оскорблены, когда «на этом вечере буржуазные скоморохи, именующие себя футуристами, показывали публике разрисованные зады и другие не совсем у них милые части тела»[867].

Вслед за «Вечером коллективного творчества» профессиональным союзом художников были устроены два вечера отдыха художников (8 и 9 февраля 1919). С докладами выступили И.И. Константинов, Н.И. Симон, В.М. Юстицкий. Кроме того, левые художники Симон и Юстицкий оформили зал, создали костюмы и декорации для музыкальных и хореографических номеров, исполнявшихся на этих вечерах. Реакция прессы была столь же негативна:

> Отдел искусств возлюбил и поддерживает псевдо-футуристическую клоунаду: раскрашенные рожи с мистическими знаками на лбу и неприличных даже частях тела и забористая реклама — вот излюбленные номера в его концертной программе. <...> Отдел заменяет пролетарское творчество, превращая искусство в буффонаду[868].

Футуристы, объявившие свое искусство пролетарским, были по-своему правы и последовательны, совмещая различные приемы левого искусства с пролетарской идеологией. Но, наверное, действительно необычно выглядели заведующий ИЗО Пролеткульта и его сторонники с футуристической раскраской лица и одежды. Если раньше раскраска рассматривалась в рамках эстетики или бытового здравого смысла, то теперь, в изменившейся ситуации, она воспринималась уже в контексте идеологическом (пролетарское или буржуазное) или даже политическом (революционное или контрреволюционное). И эта смена критерия в оценках, распространившаяся не только на искусство, но и на другие области культуры, должна была учитываться художниками. Во всяком случае, нет сведений о том, что впоследствии Юстицкий пользовался футуристической раскраской.

Между тем еще осенью—зимой 1918 года была проведена реорганизация Боголюбовской художественной школы в Саратовские ГСХМ (уполномоченный П.С. Уткин), в которых было образовано 6 живописных мастерских (руководители П.С. Уткин, И.И. Константинов, М.В. Кузнецов, А.И. Савинов, И.П. Степашкин; мастерская без руководителя), одна скульптурная и одна чеканно-офортная. В мае 1919 из Петрограда в Саратов приехал студент ПГСХУМ А. Лавинский, принявший активное участие в работе Саратовских ГСХМ в качестве руководителя скульптурной мастерской (1919—1920). Тогда же в Саратовских мастерских учился Д. Загоскин (1918—1920), с 1920 года начавший в них преподавательскую работу. Левые художники В. Юстицкий и Н. Симон до апреля 1920 в мастерских не преподавали.

В то же время В. Юстицкий, А. Лавинский, Д. Загоскин, а также ряд саратовских художников (Н. Симон, К. Поляков и др.) сплотились в коллектив, устроивший в ноябре 1919 г. первую «Выставку живописно-пластической культуры». В кратком предисловии к каталогу художники указали, что цель выставки «представить развитие сегодняшнего искусства, его достижения в области материальных исканий»[869]. Участники выставки отвергли психологизм, литературность и философию в искусстве, заявив, что объединяющим началом их коллектива служит

«чистая материальность изобразительных искусств, как в области живописи, скульптуры, так и станковой архитектуры»[870].

Выставка была небольшая — всего 34 работы. Н.П. Андреев демонстрировал две картины под названием «Беспредметная живопись»; Д.Е. Загоскин — работы «Концентрация вокруг света», «Портрет» и «Свет как материал» (3 вещи); К.О. Красовский — 2 контррельефа «Опыт № 1» и «Опыт № 2»; работы Н.И. Симона носили названия «Холст № 1», «Холст № 2» и т.д.; В.М. Юстицкий демонстрировал «Плоскостной рельеф», «Угловой рельеф» и 3 работы с названием «Цветопись»; В.И. Чукалин показал «Кубический пейзаж»; П.К. Ершов, А.А. Жирова, И.М. Левин, К.Г. Поляков выставили натюрморты, этюды или работы без названия.

Вслед за первой выставкой сразу же последовала вторая «Выставка живописно-пластической культуры» (ноябрь—декабрь 1919), демонстрировавшая работы художников изостудии саратовского Пролеткульта.

> Занятия в художественной студии пролеткульта происходили под руководством двух художников В.М. Юстицкого и Н.И. Симона, а еще скульптора <П.> Дундука.
>
> Из мастерской Симона следует отметить вещи т. Брусникова <...>. Из мастерской художника Юстицкого, где разрешаются задачи динамического искусства, чувствуется во всем ломка, и все участники выставки, за исключением Балакирева и Троицкой, больше заняты исследованием, чем творчеством. Но исследования, безусловно, интересные, как по краскам, так и по подходу. В них отражается новый человек ярче, чем в старой живописи.
>
> Скульптура представлена слабо. Обращают на себя внимание «портрет» Агафонова и вещи Трахтмана[871].

Участники выставки давали объяснения работ[872].

Третья «Выставка живописно-пластической культуры» была открыта в январе 1920 года. На ней демонстрировались театральные эскизы, рисунки и портреты[873].

Наконец, левые художники Саратова приняли участие в «IV выставке живописно-пластической культуры» (18 апреля — май 1920), организованной, как и предыдущие, Научно-художественным отделом Центропечати. Местная пресса посвятила этой экспозиции несколько статей:

> Всего выставлено около 60 экспонатов. На выставке представлено 15 художников[874] различных направлений от «правых» до «левых» живущих в настоящее время в Саратове[875].

> Перед нами почти все профессора местной академии искусств[876]. От «правых» до «левых», — как гласит каталог. И, увы, — в сущности, ни тех, ни других. Вместо выставки художественных работ — просто красочное пятно. <...>

Вот «работы» професс. П. Ершова — какие-то псевдофутуристические кляксы на кусочках бумаги. Такой же марки произведения <А.Е.> Карева. Неужели им не стыдно своих учеников?

Реалисты: М. Кузнецов, <Ф.М.> Корнеев — старые слабые во всех отношениях произведения. Почему они выставлены в 1920 г. — непонятно. <...> А вот два вновь принятых молодых профессора: Юстицкий и Симон. У первого — живописные безделушки, довольно интересные — «движение живописных объемов». Художник-материалист утверждает, что цвет, выраженный через краску, на определенном тоне имеет объем и движение. При наличии некоторой доли фантазии зритель, действительно, чувствует и живописный объем и движение. Такая живопись приятна на фарфоровых тарелках. Я считаю эти опыты — лабораторными, для профессора Юстицкого этого недостаточно. <...>

Второй молодой профессор Н. Симон представляется публике еще непривлекательнее. И вместо обещанной в каталоге «живописи» — два маленьких театральных рисунка, которым место на недавно бывшей в Саратове, в том же помещении, специальной выставке театральных эскизов.

Гораздо интереснее работы худ. И. Левина. В особенности большой натюрморт в условно кубистических тонах, с горным пейзажем позади. Интересно здесь то, что сделана попытка преодолеть бездушную материю, какую так любят футуристы. В этом преодолении футуризма нащупывается дух человеческий, без которого нет материи. <...> У того же Левина выставлен этюд в «реалистических» тонах с изображением тех же гор. И как он несравненно бездушнее и материальнее!

8 «вещей» П.С. Уткина! И ни одна не останавливает вас, не поражает. Хочется не «просто цветов», «просто осени» на холсте, а еще и души человека нашего века. <...> То же относится и к вещам <В.А.> Апостоли. Интереснее К. Поляков — в нем больше современности. <В.Н.> Прокофьев, <П.Б.> Андреев не дают яркого образа, подражая своим руководителям[877].

На выставке были организованы ежедневные (22 апреля — 3 мая 1920) беседы художников об искусстве. Выступали В. Юстицкий, В. Прокофьев, А. Лавинский, А. Карев, В. Апостоли, другие художники, а также лица из публики. Беседы пользовались успехом и нередко переходили «в горячие диспуты об искусстве старом и новом»[878].

Серию выставок завершила открывшаяся 26 мая 1920 «Выставка презантистов». На ней демонстрировались 44 работы: П.П. Андреев «Презантическая живопись» и «Цвето-графический презантизм», П.К. Ершов «Презантическая живопись» и «Презантическая Импровизация», К.Г. Поляков «Презантическая графика» и «Презантическая живопись», Н.И. Симон «Презантический рисунок» и «Презантическая живопись», В.М. Юстицкий «Презантические архитектурные орнаментации», «Проект презантической скульптуры» и «Станковый презантизм».

В каталоге была помещена выдержка из «Манифеста» саратовских презантистов:

> Признавая и узаконяя все действительное, имевшее место в развитии Изобразительных искусств вплоть до наших дней, и логически предопределяя эволюцию как продукт высших достижений мышления и видя всю ненужность индивидуально-футуристического толчения мешающих живописи выявить основную научную сторону живописных приобретений, утверждаем: Живописное содержание, выраженное цветом — построения в синтетическую форму совершенным движимым произведение суммирующим достижение беспредметности в их физическом и материальном процессе, превращая их в бесконечно-разнообразную форму живописных энергий. Презантизм, механически суммируя прошлое, идет к возрождению, ибо процесс измельчания индивидуально мелких проблем не открывает, но запутывает существо живописи и мешает возникновению школы настоящего.

Одновременно отмечалось, что презантизм — это не новый стиль и не «новое однообразие форм». Видимо, последнее обстоятельство сказалось на жизнеспособности презантизма. Отсутствие стилеобразующей потенции предопределило его эфемерность и недолговечность. Каких-либо других выступлений саратовских художников под маркой «презантизма» не последовало.

Весной—летом 1920 года в Саратовских ГСХМ произошли некоторые изменения: В. Юстицкий и Н. Симон были приглашены руководителями живописных мастерских (апрель 1920)[879], в мае уехал в Москву А. Лавинский, вместо И. Константинова руководителем живописной мастерской был назначен К. Поляков (бывший ассистент этой мастерской)[880], уполномоченным мастерских вместо П. Уткина был назначен А. Карев. Последнее обстоятельство имело существенные последствия. А. Карев занялся реформой Саратовских ГСХМ и упразднил в августе 1920 мастерские М. Кузнецова, И. Степашкина, П. Ершова, А. Лавинского, К. Полякова. Хотя мастерская последнего была вскоре восстановлена, тем не менее в знак протеста против действий Карева руководители Н. Симон и К. Поляков подали в отставку[881]. Более того, на общем собрании учащихся, желая, по-видимому, усмирить недовольных, Карев заявил о закрытии Саратовских ГСХМ[882]. В ответ на эти действия совет Саратовских ГСХМ и учащиеся направили в Центральный отдел ИЗО коллективную просьбу заменить Карева другим уполномоченным[883]. Просьбу учащихся удовлетворили, и вскоре был назначен новый уполномоченный, инструктор ИЗО Б.Ф. Андреев-Горский[884]. Но и он не прижился. С 1 октября 1920 заместителем уполномоченного Саратовских ГСХМ стал В.Н. Перельман, избранный советом и впоследствии утвержденный центром в должности уполномоченного. После всех этих событий руководителями живописных мастерских оказались профессора А.Е. Карев, А.И. Савинов, П.С. Уткин, Ф.В. Белоусов, Н.И. Симон, П.А. Троицкий и А.И. Кравченко[885].

В сложившихся таким образом новых условиях саратовские левые художники создали Объединение художников нового искусства (ОХНИС)[886]. О деятельности этого общества сохранились лишь отрывочные сведения. Так, в июне 1921 в Саратове состоялась выставка «Охнис», к

которой 19 и 20 июня были приурочены два диспута на тему «Смерть картины». Целью диспутов, в которых анонсировалось участие членов ОХНИСа, их друзей и противников, было «установить новую точку зрения на искусство»[887]. Отчетов о выставке и диспутах не обнаружено. Судя по теме диспутов и упоминаниям уновисцев о саратовском филиале их организации, можно предполагать влияние идеологии УНОВИСа на членов ОХНИСа.

Вслед за июньской выставкой уже 2 июля 1921 члены ОХНИСа организовали новую выставку живописи и конструкций. Информационная заметка, написанная благожелательным критиком или даже самими художниками, гласила:

> Задача объединения заключается в стремлении прийти к единому виду искусств (в данном случае говорится об архитектуре, в которую органически вливается цвет и объем). На выставке участвовали Юстицкий, Загоскин, Поляков. В вещах Юстицкого имеется налицо разрыв с живописью. Его картины — чертеж, где основную роль играет линия, а черная плоскость есть принятая условность, на которой строятся архитектурные массы и отдельные формы (№ 23, 24 «Планиметризм пространства»).
>
> Юстицкий, как большинство левых художников, имеет за собой ряд живописных этапов, начиная от упрощения натурализма, и ряд работ над культурной живописью материалов: путь, приведший художника к разрыву с живописью и естественному выходу в архитектуру. Переходя к Загоскину, нужно сказать, что этот художник дорожит в данное время больше всего живописью. Его стремление — проложить и очистить путь живописи, т.е. создать живописно-архитектонический организм («Живопись и конструкц<ия>», № 15, 16, 17). В его вещах можно видеть переход от выявления живописного восприятия к живописным конструкциям и работам над исследованием цвета и света. К работам такого характера нужно отнести его последние вещи количественного отношения цвета и света через фактуру и объем.
>
> Художник Поляков на данной выставке представлен в периоде перехода от живописной изобразительности к конструктивным разрешениям. Отсюда это новое для Полякова дробление поверхности, разлагающее его живописные образы и приведшее его к той материальной сущности, над которой последние годы работает целый ряд художников. Таким образом, выставка дает конкретное представление о новых путях живописи, а в частности и о работе этих трех художников, игравших крупную роль в Саратовской художественной жизни 1919 года[888].

Впоследствии (весна 1922) ОХНИС издал литографированный альманах «Гавань», содержавший рисунки художников Д. Загоскина, П. Уткина, К. Полякова, К. Красовского, В. Юстицкого, В. Перельмана, а также автографы поэтов В. Аверьянова, Е. Рашкович и М. Зенкевича. Анонсировался еще ряд выпусков: «Гавань» вторая, сборник гравюр, журнал мод сезона 1923 года, однако они не вышли из печати. Видимо, в 1922 году ОХНИС прекратил существование после отъезда из Саратова Д. Загоскина, Н. Симона и П. Ершова.

Вместе с тем деятельность саратовских левых художников не ограничивалась устройством выставок и преподаванием в ГСХМ[889], к осени 1922 переименованных в Саратовский художественно-практический институт. Параллельно они вели работу в области театра, начавшуюся еще в 1919 году. В рамках этой театральной работы В. Юстицкий, А. Лавинский, Н. Симон, А. Роом участвовали в диспуте «Театр и революция» (26 января 1920, Городской театр), организованном Научно-художественным отделом Центропечати[890], и, отрицая существовавший театр, говорили о беспредметном театре будущего. Согласно отчету, футуристы были «сильны как критики прошлого искусства, кончающегося театра. Но слабо выявили свои стремления и обещали это сделать в ближайшем будущем»[891]. И действительно, Н. Симон в красноармейской театральной студии при эвакуированном в Саратов Политотделе войск Донской области готовил постановку «Мистерии-буфф» в плане импрессионизма. Спектакль не был осуществлен, поскольку в январе 1920 после занятия Ростова-на-Дону Красной Армией политотдел переехал туда[892].

Театральная работа саратовских футуристов заметно активизировалась в 1921 году. В Театре им. К. Маркса была поставлена пьеса В. Каменского «Паровозная обедня» (8 февраля 1921)[893] в декорациях В. Юстицкого. Спектакль вызвал дискуссию среди местных коммунистов, упрекавших постановку в футуризме, мистицизме и т.п. Луначарский, видевший саратовскую постановку, говорил, что пьеса не шедевр, но в целом признал спектакль удачным[894]. Эскизы декораций Юстицкого к «Паровозной обедне» демонстрировались на саратовской театральной выставке, состоявшейся в марте 1921.

Осенью 1921 в рамках создания нового театра В. Юстицким был сформирован футуристический оркестр из шумовых инструментов. Приведем отчет об одном из выступлений этого оркестра, написанный с явной симпатией к подобному начинанию:

> В воскресенье, 27 ноября на вечере пехотных курсов комсостава выступал организованный молодыми художниками-футуристами новый футуристический оркестр, построенный на принципе динамики звуков и шумов.
>
> Самая форма конструкции шумовых инструментов, резко отличающаяся от обыденных музыкальных приборов, привлекая внимание зрителя, заставляет его слушать оркестр в напряженном состоянии, тем более что с помощью несложных на вид и бесконечно простых инструментов оркестр с громадным успехом воспроизводит все присущие большому городу шумы.
>
> Во время исполнения «Симфонии Города» на общем фоне городского шума зритель отчетливо слышит грохот приходящего поезда, все станционные звуки и далее шум улиц большого современного города.
>
> Сыгранный в заключение квартет из футуристического балета поражает слушателей оригинальным подходом к теме и революционностью толкования.
>
> Выступление пользовалось у собравшейся публики большим успехом. Дирижировал оркестром В. Юстицкий[895].

По воспоминаниям одной из участниц этого оркестра, «в число исполнителей входило много учащихся Художественного института. <...> Надевали мужской пиджак, котелок, на щеке рисовали черный треугольник. Так же старались театрализовать свои костюмы и другие участники, например, Ал. Арапов нашивал себе на штаны красные заплаты. Инструментами служили звонки, палочки, гармошки, автоматические гудки, метлы и все, что могло шуметь, звенеть, стучать»[896]. Помимо симфонии «Утро большого города» исполнялась также симфония «Паровозная».

Наконец, 18 декабря 1921 на углу Александровской и М. Казачьей улиц (помещение кино «Мурава») было открыто театральное объединение «Арена Поэхма» (Арена поэтов, художников, музыкантов и актеров). Во главе объединения стояли В. Юстицкий — председатель, Д. Райхман (Д. Даран) — администратор, а также художник Н. Суворов, литераторы Г. Пузис, В. Аверьянов, актеры В. Шатров (гл. режиссер), К. Шиловцев, музыканты Л. Шепер, Е. Райхман и др. Театр работал через день. В основу его было положено «художественное новаторство и цельность, ознакомление зрителя с подлинным искусством современности без театрального торгашества и низкопробной халтуры»[897]. Позже Г. Пузис писал, что «театр "Поэхма" был задуман как арена поиска новых зрелищных форм, синтезирующих театр, цирк, эстраду, музыку и выставки изобразительных искусств при объединении зрительного зала и фойе со сценической площадкой. <...> Большое место в создаваемом репертуаре занимало пародирование традиционных театральных форм»[898]. В фойе театра работала выставка картин художников — участников «Поэхмы».

Сколько-нибудь серьезных и профессиональных откликов, из которых можно было бы составить цельное представление о действии, происходившем на сцене, в саратовской прессе не появилось. О постановках театра приходится судить по отрывочным впечатлениям и эмоциональной реакции современников:

> «Поэхма». Арена поэтов, артистов, художников и музыкантов. Арена рывков, кривляний, швыряний из стороны в сторону, скачков, полуцирковых, полубалаганных приемов и трюков. <...>
>
> Театр заявляет: «К черту эстетику, гниль, вонь старых театров», «Все искусство теперь существующее, это... кишечник... кишечник... уборная». <...>
>
> А репертуар?
>
> Вот сидит один из актеров (быть может, поэт или художник, а то музыкант?) на авансцене и демонстрирует работу самой «Поэхмы»; проходит по сцене художник Юстицкий. Мажет черной краской по листу белой бумаги.
>
> Уходит. Потом еще кто-то проходит по сцене, шатаясь, разучивая свою роль. По-кошачьи пищит и мяукает.
>
> И все в этом духе. <...> Дальше толпа сумасшедших людей выбегает на сцену, звонит, горланит, беснуясь, топает дико ногами. <...>
>
> — Пощечина! — так кто-то заметил мне в коридоре, определяя роль и значение арены «Поэхмы».

— «Поэхма» всем старым театрам — шлепок звонкий, пощечина, — мне говорили. <...>

— Тут пахнет рубашкой смирительной, — бросил кто-то в антракте[899].

По поводу этой рецензии, обвинявшей театр в бессмыслице, наглости и бесстыдстве, в помещении «Арены Поэхма» был устроен диспут «Поэхма — пощечина общественному вкусу» (26 декабря 1921). Анонсировалось участие в диспуте членов «Поэхмы» В. Юстицкого, В. Шатрова, Г. Пузиса, М. Зенкевича, В. Аверьянова, а также саратовских писателей (Л. Гумилевский, З. Чаган, М. Давыдов, В. Архангельский), приглашались друзья и противники «Поэхмы»[900]. Диспут вылился в столкновение противников и сторонников театра и, видимо, лишь обострил разногласия.

Из репертуара «Арены Поэхма» известны пародия «Евгений Онегин» (текст Г. Пузиса) и обозрение «Поэт, банщик и Муза». Отдельные сцены из пародии на оперу «Евгений Онегин» описаны в воспоминаниях одного из участников:

Спектакль начинался так: на сцене Ларина варит варенье и поет: «Сварю варенье вишневое, а ты подливку к пирогам».

В сцене письма к Онегину Татьяна сидит голая в ванне, держит перед собой письмо и поет: «Я милого узнаю по походке, он ходит в рыжем парике». И заканчивает: «Ты лети, письмо, лети, только хвостиком верти». На Ленском (его играл художник Тимофей Лякин) был черный фрак, белые штаны, желтые высокие сапоги, на которые надеты блестящие галоши, а на шее болталась веревка с привязанным на конец самодельным моноклем.

Дуэль изображалась так: Ленский, щурясь, смотрит вдаль, в это время вбегает Онегин и кричит: «Ах, Ленский, вот он где, собака, лови его, робя, сейчас начнется драка». Оркестр в это время играл арию Ленского во время дуэли.

После спектакля устраивался дивертисмент, где выступали все участники труппы. Профессор Саратовских мастерских Константин Поляков изображал дрессировщика в цирке. Выходил он в черном сюртуке, в цилиндре и с большим хлыстом. Остановившись на середине сцены, он снимал цилиндр, расхаживая, щелкая три раза хлыстом, как бы гоняя лошадь по арене, и уходил со сцены[901].

Первое представление дало хороший сбор, однако с каждым днем сборы уменьшались, недовольная публика требовала возврата денег. Не помогли и выступления в программах «Поэхмы» шумового оркестра. Уже в конце 1921 «постановлением правления Рабиспроса и Художественного отдела “арена” после нескольких сеансов была закрыта»[902]. Не просуществовав и двух недель, «Арена Поэхма» все же осталась ярким мимолетным эпизодом в театральной жизни Саратова.

С закрытием «Поэхмы» левый театр в Саратове развивал А. Роом. На сцене Высших государственных мастерских театрального искусства

(ВГМТИ) в декабре1921 года он поставил «Летающего доктора» в плане буффонады commedia dell'arte с акробатическими трюками и клоунадой[903]. Впоследствии он организовал в Саратове «Театр эксцентрических представлений» (ТЭП). Однако театральная деятельность А. Роома выходит за хронологические рамки данного тома, и мы вернемся к ней впоследствии.

Представляют интерес также некоторые события саратовской литературной жизни начала 1920-х годов. Так, учитывая популярность имажинизма, ЛИТО подотдела искусств устроило в помещении театральных мастерских «Вечер об имажинизме» (15 ноября 1921)[904]. Докладчиком выступил Л.И. Гумилевский, оппонентами — проф. Б.М. Соколов, А.Д. Скалдин, Г.А. Левин, Н.М. Архангельский, В.Н. Архангельский и др.; студенты театральных мастерских читали стихи имажинистов[905]. Сообщалось также, что при университете работают студенческие кружки футуристов и имажинистов[906]. Однако эти студенческие кружки не переросли во что-либо более серьезное и, видимо, практически не влияли на литературную жизнь города.

Поэтические группы футуристов или имажинистов в Саратове не сформировались. Для характеристики литературных группировок саратовские критики тех лет пользовались более расплывчатым термином — поэты левого направления.

Одним из представителей этих поэтов была Клавдия Львова, читавшая на литературном собрании в ЛИТО (21 октября 1922) поэму «Сдвиг». По отзыву коллег, «тщательно обработанное автором произведение поразило яркостью мысли, острой образностью выражений. Со смелостью поэта новейшего времени, не стесняясь самых рискованных выражений, — обрисовала Львова истеричный, погруженный в жижу разврата современный мир. <...> Были оживленные прения, которые окончились общей просьбой прочесть эту своеобразную поэму в одну из ближайших сред на открытом собрании, доступном широкой публике»[907].

Вскоре в помещении ЛИТО состоялась первая литературная выставка (20—27 ноября 1922), на которой демонстрировались в основном рукописи, а также иллюстрации к ним.

> Каталог выставки насчитывал до 35 авторов, из которых многие уже имели случай выступить в печати. <...>
>
> В области академической поэзии, не выходящей из рамок школы Блока и созвучных ему поэтов, заслуживают быть отмеченными стихи А. Мухаревой — лирическая эротика с очень своеобразным уклоном в сторону современности. С вполне определенным лицом выступил на выставке М. Зенкевич, давший в «Пашне танков» художественный сплав четко и конкретно постигающего мир акмеизма с усложненной всеми современными достижениями поэтической формой.
>
> Левые течения представлены были поэмой «Сдвиг» Кл. Львовой, острыми стихами о голоде Е. Рашкович, стихами и афоризмами Я. Трахтмана и отчасти стихами <Н.> Нетова, <А.> Манфред и др.

Большая часть экспонатов, однако, принадлежала авторам, не разделявшим формальных и идеологических увлечений левого направления (Скоробогатов, <М.> Тамбовцева, <Н.> Геминова, <Е.> Губарев, <В.> Невзоров, Соловьев, Борисов и др.).

Критика представлена была манифестом В. Архангельского и «почти манифестом» С. Полтавского.

В течение выставки, открывшейся «вечером поэтов», проведен был ряд лекций и диспутов на темы: «Художник и современность» (С. Полтавский), «Границы между искусством и мастерством» (В. Архангельский), «Критическое обозрение выставки» и «Современность и экзотика»[908].

На «Вечере поэтов» (20 ноября 1922), состоявшемся на открытии выставки, «выступал ряд представителей литературной молодежи со стихами, рассказами и манифестами»[909]. Через неделю, на вечере-диспуте «Современность и экзотика» (27 ноября 1922), приуроченном к закрытию выставки, читали стихи А. Мухарева (из цикла «Александрия» и др.), Я. Трахтман, К. Львова (поэма «Сдвиг»), А. Манфред (поэма «Северный мятеж») и др.[910] По поводу этого вечера суровый критик разразился тирадой:

Где эта современность, насыщенная «шанкром тоски», «гильотиною скуки», современность, «опрысканная кровавыми истериками футуризма»? <...> Похоть, разврат, разнузданность, черный психоз, вот именно, черный психоз плел, казалось, свои кружева устами юных поэтов, читавших поэмы. <...>

— Я и ты — выкидыши великого дня, — заявляет одна поэтесса[911].

В целом литературная жизнь Саратова не отличалась активностью и сосредотачивалась в секции ЛИТО союза Рабис, где проходили еженедельные литературные собрания с докладами, чтением стихов, прозы и обменом мнений. В частности, на одном из таких собраний (29 января 1923) М.А. Зенкевич читал доклад о «Беспредметности в поэзии»[912].

Помимо секции ЛИТО проявляли активность сторонники имажинизма. Так, в студенческом литературном кружке 24 декабря 1922 состоялся диспут об имажинистах.

С докладами выступили студенты В. Сушицкий и П. Скосырев. 1-й докладчик, рассматривая имажинистов как группу поэтов вырождающейся буржуазии, лишал их права не только на внимание со стороны новой России, но даже самое существование. П. Скосырев же взял их под свою защиту и, оперируя стихами, главным образом А. Мариенгофа, показал всю значительность и талантливость представителей названной группы. В прениях принимали участие, между прочим, студенты-поэты М. Советов и Ф. Годин. Диспут собрал много публики[913].

Несмотря на устойчивый интерес к поэзии имажинистов, саратовские сторонники этого поэтического течения не объединялись в какую-либо

группу, а в 1923 году и вовсе ушли с арены общественного внимания. Некоторое время в русле лефовской агитпоэзии работал Я. Трахтман. Стихи и проза других публиковались в журнале «Студенческая мысль» (1923—1924).

Петровск (Саратовская губерния)

Идея литературных выставок была осуществлена в Петровске на два года раньше, чем в Саратове. Устраивались они в помещении местной Ассоциации литераторов (Алит), в которую входили Д. Самсонов, С. Кречинин, Н. Спасский, Е. Толкачев, А. Соловьев и др. 17 октября 1920 состоялось открытие выставки «Художественное слово», сопровождавшееся диспутом «Что такое искусство»[914]. Через неделю открылась следующая.

> Выставки идут вот уже три недели.
>
> Алит, видимо, ставит целью выставок — ознакомить местную публику с произведениями, главным образом, местных писателей.
>
> В выставках участвуют: Соловьев, Спасский, Кречинин, Самсонов, Толкачев, Кручинина и др. На выставке устраиваются диспуты, лекции и чтения произведений самими авторами.
>
> Особо оригинального в выставке нет.
>
> Эпиграммы Кречинина гладко написаны, на злобу дня, но не особенно едки. Стихи его же с призывами, напоминающими семидесятые годы.
>
> Стихи Кручининой (их много) больше о любви и, главным образом, о любви в мечтах, рифма не всегда выдержана, иногда не выдержаны и ударения.
>
> У Толкачева арлекинады и сплошь тоска по изящному, которому сейчас места мало, по изящным сказочным девушкам в газовых юбочках, живущим в фантазии усталого интеллигента, ищущего отдохновения от усталости современья во всплесках манерности. <...>
>
> Соловьев — подражатель Крылову, мотивы Некрасова и Никитина, удачное стихотворение на революционный мотив, близкий к Демьяну Бедному.
>
> Несколько шумливы Самсонов и Спасский; здесь видны первые шаги, начинающиеся с подражания, довольно удачного, манерному писанию «новаторов в литературе».
>
> На последней выставке — «Уголок Центросмеха», видимо, ставящий целью — сатиру. Жаль, что отработан он наспех, неудачно и порой грубо, цирково.
>
> Выставку посещает, главным образом, местная интеллигенция. Диспуты не носят широкого характера[915].

Помимо литературных выставок устраивались также различные вечера. На одном из них в начале декабря 1920 Д. Самсонов провозгласил новое направление в поэзии — панреализм[916].

Дм. Самсонов дал довольно полные сведения о художественно-литературной жизни в Москве и частично о музыке, театре, скульптуре и живописи.

Во всех областях искусства констатируется мертворожденность творчества, бессилие и подчас полное молчание или косноязычие. На кладбище школ и направлений искусства хоронится имажинизм, именно в поэзии. Ставится зачеркивающий крест над его представителями: Вадимом Шершеневичем, А. Мариенгофом и С. Есениным. На московском литературном суде над имажинистами их приговаривают к ссылке в безвестность, в небытие. На погребальный катафалк ставится футуризм с В. Маяковским во главе. Пролетарских поэтов, всех оптом, называют ворами, выкрадывающими из чужих произведений «свое новое», не имеющее, конечно, по этой причине вида на жительство. Вообще, над художественным творчеством без умолка гудит похоронный перезвон. Картина не особенно радостная.

Потом Дм. Самсонов прочел о новом направлении в поэзии: панреализме и по многим весьма уважительным причинам, сообщил только тусклые кусочки философского обоснования новой школы, ее требования и отличительные от прочих течений, характерные особенности. Последовавший за этим диспут, гвоздь вечера, был бесцветен и мало интересен. Оппонировавший Ганжинский[917] ничего существенного не сказал. В крохотном дивертисменте Толкачев прочел своего «Черного мальчика», написанного легко и изящно в строгих и четких рифмах.

Понравился написанный ассонансами свободного стиха отрывок из трагедии «Облако в штанах» Маяковского и стихотворение Дм. Самсонова, прочитанные П. Самсоновым[918].

Впоследствии (1921) в декларативной статье панреалистов были сформулированы основные положения этого направления: «Радостно порываем с прошлым и через головы современников смотрим в завтра. <...> Мир избрал своим движением новую орбиту и коренному изменению подлежит все, начиная с нашей поступи и до формы художественного содержания в искусстве включительно. <...> Все направления, существующие и существовавшие, объявляем неоспоримой ценностью, и научно-лабораторную работу, проработанную новейшими направлениями в искусстве, считаем как необыкновенный успех аналитической эпохи. Крепкими ногами стоим на родной земле и провозглашаем слияние с природой для успешной борьбы с ней путем велич<ественного> челов<еческого> орудия — науки. Нарушение этих принципов взорвало людскую психику, и вся наша жизнь и искусство стали бесполезными. В основу психики буд<ущего> челов<ека> кладем живой покой, отсюда наша теория примирения духа и материи и логическое утверждение внутренней динамики и статики внешней. Наряду с синтезом города и деревни считаем во имя равновесия необходимым воскресение мужественности и женственности как двигателей человеческого сознания <...>.

Жизнь будущего понимается как искусство, отсюда: любовь — искусство, одежда — искусство, дома, площади, труд, праздник — все произведения простого и глубокого искусства. Художник же должен дать

maximum переживаний, чтобы потребитель абсолютно участвовал в процессе творчества (почти творил).

Итак, спокойно, без поэтических истерик и не в грохотной неподмазанной футуристической фуре, не по стопам мостовых зеленощекого урбанизма, на вожжах теоретического углубления искусства и высокого мастерства, — идем мы на стройных и сильных ногах всереализма к высокому инстинкту в завтра»[919].

В середине июня 1921 года группой местных имажинистов и панреалистов был устроен «Первый вечер поэзии». Н. Спасский выступил с докладом «Об имажинизме», оппонировал панреалист Д. Самсон (Д.А. Самсонов). После диспута читали стихи Д. Самсон (поэма «Красные вечера») и Н. Спасский (из цикла «Строфы»). В третьем отделении с декламацией выступали П. Самсонов (И. Северянин, С. Есенин), П. Полубояринов (С. Есенин, Т. Мачтет) и В. Козлов (А. Мариенгоф и С. Есенин)[920]. В связи с этим вечером в местной прессе была опубликована резко критическая статья о московских имажинистах[921], вызвавшая протест участников вечера и ряда близких к ним художников. Панреалисты (Д. Самсон, И. Абрамов, П. Самсонов) подписались под протестом, мотивировав свою солидарность тем, что «панреализм родственен имажинизму»[922].

Вскоре состоялся очередной вечер поэзии (9 июля 1921, Зимний театр), в программу которого входило:

> 1. Диспут о панреализме, докладчик Дм. Самсон. Оппоненты: имажинист Ник. Спасский и Л.В. Ганжинский.
> 2. Читают поэты: Дм. Самсон, Ник. Спасский и А. Соловьев.
> Декламация: П. Самсонов, В. Козлов, П. Полубояринов. Аккомпанемент В. Тузовой и С. Заком[923].

Кроме редких публичных выступлений имажинисты и панреалисты приняли участие в литературно-художественном сборнике «Плетень» (Петровск, 1921). Помещенная в нем декларативная статья «Прелюдии в страну Панреализма» перечисляла приверженцев этого направления: художники И. Абрамов, П. Самсонов, Д. Александрович (Д.А. Самсонов?), музыкант Т. Абрамов, актер Скоробогатов, поэт Д. Самсон, скульптор А. Тенета.

В связи с участием в группе художников и скульптора коснемся художественной жизни Петровска, сосредоточившейся с 1921 года в Государственных свободных художественных мастерских. Первый уполномоченный художественными мастерскими Б.Ф. Андреев-Горский в феврале 1921 был назначен заведующим ИЗО в Туркестанскую республику[924], его сменил уполномоченный Отдела ИЗО А.А. Баранов — сторонник нового искусства.

В помещении ГСХМ 1 мая 1921 открылась «Выставка картин, скульптуры и графики»[925] местных художников. Судить о ней можно по тому, какой ее увидел основатель панреализма:

«Гвоздь» выставки безусловно — А.А. Баранов. Сильны своими живописными достижениями его «обнаженная модель», «портрет в зелени» и «фрукты». Офорты бесконечно своеобразны, и недаром профессура прочила ему, как офортисту, большую будущность, и какая разница между его офортом и выставленным здесь лучшим офортом <И.С.> Горюшкина-Сорокопудова, известного профессора. Что же касается иллюстраций к «1001 ночи», то они живут таким исключительным настроением (особенно карандашные), что хочется перечитать эти сказки, давным-давно забытые, и пожалеть о невозможности переиздания «1001 ночи» в таких прекрасных иллюстрациях. И в эскизах к декорациям, и в деревянных гравюрах, и даже в скульптуре («Сезанн» и «Проект памятника Марксу») — живет тонкий художественный вкус, высокое мастерство, везде и всюду лик настоящего художника. <...>

Если <Н.А.> Седов на прошлых выставках[926] количеством экспонатов был богаче, то прежний покой и легкие искания сменились теперь напряженной углубленностью в сущность современных достижений, и его «Искания» нужно приветствовать, они — пробуждение, и пробуждение реальное. <...>

В кисти совсем молодого художника Петра Самсонова чувствуются неустанные поиски и большая работа над своим дарованием. Фокусы его (например, в этюде под стеклом и на стекле) и фактурные увлечения (в натюрморте с горохом), а также его доказательства движения живописных объемов (цвет на определенном тоне получает объем и движение) — исключительно лабораторны, но лишний раз говорят о безудержном стремлении научиться современному мастерству. Отмечая большой темперамент в художнике, пожелаем ему больше дерзости. На то и молодежь, чтобы идти вперед от канонов прошлого к живописной культуре Завтра. <...>

Из правых выставлялись художники <М.А.> Винокуров и <Н.К.> Онкель. Как у первого, так и у второго заметен сдвиг, но очень робкий и незначительный. <...> Но да простится им ихнее ушедшее в берега вдохновение, ибо некоторые вещи сделаны все же добросовестно и с настроением.

Другое дело, когда приходится смотреть работы учеников <М.С.> Тихонова и <Ф.Ф.> Лушина. Какой непростительный стариковский покой и традиционная кисть! Какое ясное и заурядное искусство! Это называется: «не расцвесть и — отцвесть в утре пасмурных дней». <...>

Недавняя поездка в Москву[927] на некоторых художниках отразилась благотворно, а взъерошенного и ищущего <А.В.> Резунова так успокоила и причесала, что от прежнего «футуриста» остался лишь один желтый фон на «Портрете жены», и на бок свалившаяся голова в «Авто».

Скульптура <А.И.> Тенеты интересна и несравненно богаче, чем на предыдущих выставках. «Рабочие с ношей» и «Рабочий» — лучшие его вещи. «Голова» (дерево) исполнена со знанием материала. Вообще на всех его вещах заметен интересный зацветающий талант. <...>

Общее впечатление от выставки очень хорошее.

Смелым и дерзким — слава.

Какое тихое, мертвое счастье за геранью невозвратных дней и какой безудержный порыв в Завтра[928].

Кроме этой экспозиции в июне 1921 года также состоялась посмертная выставка бывшего члена петербургского «Союза молодежи» С.А. Нагубникова (90 произведений)[929], уроженца Петровска. Впоследствии в помещении ГСХМ 16 октября 1921 открылась осенняя художественная выставка, на которой наряду с работами московских, петроградских и пензенских художников были представлены работы А. Баранова, С. Нагубникова, И. Абрамова, Д. Самсонова, П. Самсонова и др.[930]

По-видимому, существование группы панреалистов ограничивается 1920—1921 годами. Сведений о существовании и деятельности этого объединения в последующие годы не найдено.

Пенза

Авангардистский этап в литературно-художественной жизни Пензы начался в феврале—марте 1918 года. На открывшейся в Художественном училище 9 марта (24 февраля) 1918 выставке картин среди других экспонировались картины (И.?) Мацкевича, Н. Цицковского и скульптурные работы Е. Равделя. Один из критиков указывал на резкий поворот в творчестве Мацкевича — «полевение до неузнаваемости»[931], наклейки на картину ярлыка от бензина и т.п. Эти же художники вместе с поэтами А. Мариенгофом, И. Старцевым, Б. Вирганским и другими участвовали в новом пензенском литературно-художественном журнале «Комедиант», вышедшем в конце апреля 1918.

Другая выставка картин и скульптуры местных и столичных художников, открытая в августе 1918, наряду с произведениями К. Богаевского, М. Волошина, В. Кандинского, Д. Кардовского содержала работы Е.В. Равделя («искания новых форм скульптурных построений»); отмечалось также, что «серьезного внимания заслуживают новаторские работы тов. А.Н. Славина и В.Г. Усиенко, великолепные рисунки Н.С. Цицковского, графики — Б.Н. Вирганского»[932].

В конце августа 1918 года также был издан и поступил в продажу альманах «Исход», в котором принимали участие пензенские поэты И. Старцев, Б. Вирганский, А. Мариенгоф и художники Е. Равдель, А. Славин, В. Усиенко и Н. Цицковский. Одна из рецензий гласила:

> В смысле формы бунтующая молодежь остается верна себе. Ветхие одежды слов ей противны: она ищет новые сочетания и новые ритмы. Вместо прискучивших рифм часто — консонансы <...>; строфы текут нервным, прерывистым потоком. <...> Конечно, в сборнике не без посторонних влияний. Есть кое-что от первобытной грубости Маяковского, есть чувственно-тонкое язычество Кузмина[933].

После выхода альманаха плодотворное сотрудничество пензенских поэтов и художников прервалось. А. Мариенгоф уехал в Москву. Е. Равдель был занят организацией подотдела искусств при Пензенском губернском отделе народного образования, реформированием Пензенского

художественного училища в ГСХМ, налаживанием театрального дела. Вместе с Б. Вирганским и Н. Цицковским он также работал художником в пензенских газетах.

Последним совместным выступлением левых поэтов и художников Пензы стала лекция-диспут «Бунт нас» (о футуризме), состоявшаяся 21 февраля 1919 (Дворец труда, быв. Дворянское собрание)[934]. После лекции И. Старцева при большом количестве публики был открыт диспут.

> <...> Аудитория начинает быстро наполняться представителями обывательщины, которых привлекает на лекцию не интерес к ее теме, а жажда увидеть или, что гораздо реже, — устроить скандал, освистать или обругать того или иного участника диспута.
>
> Такой именно характер и носила последняя дискуссия о футуризме.
>
> Было больно смотреть, когда, например, тов. И. Старцев пытался серьезно отвечать на сознательно глупые и даже издевательские записки, подаваемые ему из публики.
>
> Еще больнее было видеть тов. Е. Равделя, пытавшегося своей пламенной речью убедить в азбучных истинах тех, для которых искусство — замок за семью печатями.
>
> Тов. И.И. Старцева можно упрекнуть во многом, — в частичной разработке темы, в слабом чтении стихов Маяковского и Каменского, от него нельзя лишь отнять того, что весь его д<оклад> лежит в плоскости искусства.
>
> Другие же участники диспута подошли к футуризму или с социологической (тт. Ивенин и Захаров) или с психиатрической (т. Милов) точки зрения.
>
> Как более доступные аудитории, они, конечно, — имели и больший успех[935].

В 1918—1920 годах левые поэты не проявили в Пензе сколько-нибудь значительной активности. Правда, А. Мариенгоф в июне 1919 пытался пропагандировать имажинизм[936], но никакого заметного отклика его пропаганда не имела.

Центром художественной жизни Пензы в 1918—1919 годах стали ГСХМ, уполномоченным которых был назначен Е. Равдель. Живописными мастерскими руководили художники Н.Ф. Петров, А.И. Штурман, Г.(А.)М. Блюменфельд, И.С. Горюшкин-Сорокопудов; скульптурной — К.А. Клодт; архитектурной — петербургский архитектор Д.П. Бурышкин. Весной 1919 при ГСХМ был создан декоративный отдел под руководством В.П. Андерс-Васильева, художественной частью отдела заведовал Н. Цицковский. Кроме того, в начале марта 1919 при мастерских открылся художественный клуб «Пропеллер», помещение которого было расписано художником Мацкевичем, Цицковским и др.[937]

Молодые левые художники активно участвовали в праздничном оформлении Пензы в честь годовщины Октябрьской революции (ноябрь 1918), в создании плакатов и значков к 23 февраля 1919 (А.А. Баранов и В.Г. Усиенко)[938], в конкурсе на роспись помещения Пролетарского университета[939].

23 марта 1919 в здании Пензенских ГСХМ открылась 1-я государственная выставка картин и скульптуры, на которой были представлены все местные художественные силы, начиная с реалиста И.С. Горюшкина-Сорокопудова и «кончая молодежью, ищущей новых форм в искусстве»[940].

<...> Особенно горячатся профессионалы, расколовшиеся на два лагеря. Одни восхваляют работы представителя «старой школы» Горюшкина-Сорокопудова (особенно его картину «Из века в век») и источают ехиды по адресу «бессмысленных футуристов» Баранова, Усиенко, Мацкевича и других. Вторая группа, преимущественно молодежь, считает самым ценным на выставке такие работы, как иллюстрации к «Садовнику» Р. Тагора, «Бал» и офорты Баранова, синтетические портреты Цицковского, «Машины» Мацкевича и др. Горюшкина же Сорокопудова они обходят с явной усмешкой, называя его лиловую даму крашеным гробом, а вообще все работы — иллюстрациями к «Ниве».

Лишь иногда обе группы сходятся в мнениях, и, например, такая работа, как голова Баранова (скульптора Равделя), считается исполненной мастерски.

<Общее впечатление, что> выставка породила шум, разбудила спящих и заставила говорить об искусстве даже тех, кто интересовался им очень мало[941].

Другие критики отмечали, что на выставке преобладают работы учеников А.М. Блюменфельда, «тогда как учеников И.С. Горюшкина-Сорокопудова и А.И. Штурмана что-то там не видно. Заслуживает быть отмеченным следующий любопытный факт: группа молодых художников, составляющая на выставке “крайнюю левую”, образовала самостоятельную “мастерскую независимых”, работающую без руководителей»[942]

Генрих (Андрей) Блюменфельд, учившийся в Париже, работавший до революции в студии И. Машкова, участвовавший в 1913 в выставке «Бубнового валета» в Москве и Петербурге, был вызван в 1918 году Е. Равделем из Петрограда в Пензу. В Пензенских ГСХМ он возглавил живописную мастерскую, в которой учились Гурджиан, Цицковский, Славин, Баранов и др. По свидетельству очевидцев, Блюменфельд, относивший себя к постимпрессионистам и великолепно знавший русскую и европейскую живопись, умел «возбудить в своих слушателях любовь к настоящему искусству и его истории. Это очень показательно: в тех же самых пензенских мастерских, где десятками лет помелом не могли загнать учащихся на лекции по истории искусства, с приездом Блюменфельда начинают читаться лекции на эту же заезженную тему по просьбе самих учащихся отнюдь не в официальном порядке»[943]. Заслуживает внимания отзыв этого художника о выставке, хотя в нем отразилась пристрастность к работам «мастерской независимых»:

<...> <Н.Н. Попов —> не знает, как писать: лишь бы не по-старому. Нового еще нет, а по-старому не хочет. <...>

Равдель дал отличную скульптуру: голову Баранова. Это крупная массивная вещь с высоким постаментом. Необыкновенно сходный, удачный портрет, идеализированный в сторону монументальности и архаической простоты. <...>

Среди молодых — много одаренных живописцев. Безусловно, сильнее всех Н.С. Цицковский. Он работает очень серьезно и достиг уже многого. Если он будет продолжать так же серьезно, умно и солидно, как начал, то можно поручиться, что из него выйдет мастер первой величины. Дарование его по сорту своему выше, чище, чем у всех живописцев выставки, потому что нет в этом таланте никаких прикрас, никаких тенденций эстетических, сюжетных, литературных, декоративных. Цицковский подлинный чистый живописец. Тем страшнее за него, за его судьбу, за это чудесное начало. <...>

У нас поощряют декоративные таланты и в сущности терпят у нас только передвижническое тенденциозное, чисто сюжетное искусство, какими бы мазками оно ни прикрывалось. Усиенки и прочие все это передвижники от контррельефа. Их табуреты, привинченные к потолку, так же сюжетны, тенденциозны и пошлы, как «Тройки» Перовых и «Пир» Маковских.

Мацкевич тоже очень способный молодой человек. Дарование у него нежное, деликатное — лирическое. <...> Пейзаж № 307 очень недурно скомпонован. Дурного тона и провинциально мистичны его «Сны о машинах».

У Славина во всех работах явно выражен композиционный дар. К сожалению, он несколько плакатен. Это бывает часто у тех, кто компонует. Водкин на него дурно влиял, и поэтому он сухой, вычурный в ненужных придуманных деталях. Но «Женщину, плетущую косу» он придумал и в общем выполнил хорошо.

Трошин очень крепко и толково нарисовал автопортрет. Его «Внутренность комнаты» — хорошая, спокойная акварель.

У Гурджиана интересная свежая вещь «Этюд с волами». Цвета хороши и хорошо поставлены в глубину пространства волы и фигуры людей.

Ольшевский, дряблый, скучный. Недурен № 314 «Весенний день». Он бодрей, звучней других по цвету и сильнее; крепче других по форме.

В пейзажах Петра Краюшкина — привлекательный нежный колорит. Особенно приятен серебристый зимний сад с темной лошадью на первом плане. <...>

В общем отличная, симпатичная выставка[944].

Отмечалась небывалая для Пензы посещаемость выставки. За неделю ее посетило до 5000 человек.

На выставке можно наблюдать интересные сцены: около картин собираются громадные группы зрителей, оживленно обсуждающих художественных авторов.

Художники тут же дают объяснения, как своим произведениям, так и произведениям своих товарищей.

Разгораются споры, и нередко выставка превращается в митинг, на котором горячие речи художников увлекают слушателей[945].

Поляризация общественного мнения, вызванная, в частности, работами местных левых художников, а также московская антифутуристическая кампания, развернутая в это время В.М. Фриче, привели к тому, что в период подготовки к празднованию 1 Мая Пензенский горком РКП(б) «постановил, чтобы празднование не носило футуристического оттенка»[946]. Пытаясь оспорить это решение, Е. Равдель опровергал также распространенное мнение, будто на предшествовавших празднествах в честь годовщины Октябрьской революции «все плакаты были футуристическими». По меткому определению Равделя, «у этих "ценителей искусства" футуризм начинается там, где кончается багаж их знаний, понимания и вкуса. <...> Глупо рвать и оплевывать книгу только потому, что не понял смысла этой книги»[947].

Очевидно, 1918—1919 годы стали самыми яркими в деятельности Пензенских ГСХМ. Осенью 1919 Г. Блюменфельд попал в психиатрическую лечебницу, а по выходе оттуда заболел сыпным тифом и умер (29 апреля 1920). Покинули мастерские Е. Равдель и Д. Бурышкин. «Из преподавательского состава остались только старые-престарые Петров, Горюшкин и Клодт, — печально констатировал редактор одной из пензенских газет. — В среде учащихся не видно Цицковского, Славина, Мацкевича, Баранова — всех тех, кто смело мог считаться гордостью мастерских. Нет больше в Пензе того высококультурного оазиса, каким более года были Художественные мастерские»[948].

В первой половине 1920-х годов заметную творческую активность проявили пензенские поэты, многие из которых придерживались тех или иных левых направлений.

В середине мая 1922 г. инициативная группа местных поэтов (имажинист Б. Сорокин и символист В. Розанов) организовала пензенское отделение Всероссийского союза поэтов (ПО ВСП)[949], которым в течение 1922 года было устроено несколько литературных вечеров и поэзоконцертов. На одном из них (25 августа 1922, зал Губпрофсовета) после двух докладчиков выступало семнадцать местных поэтов.

<...> Были представлены все литературные «измы». <...> Из выступавших поэтов необходимо вновь отметить В. Розанова и Б. Сорокина — символиста и имажиниста. В. Розанов показал себя очень талантливым мастером, свободно и легко оперирующим с любым ритмом и создающим заостренно красивые образы. Он тонкий и безнадежный индивидуалист. Б. Сорокин по-прежнему блеснул «конницей» своих смелых и полнокровных образов. Мелькнули они перед аудиторией, как спутанное стадо реальных буйных степных коней, сверкнувших на горячем солнце своими потными блестящими спинами. Только несколько однообразен Сорокин: все — кони образы и конский топот — ритм[950].

Тем же летом (конец июля — начало августа) в соседнем Саранске был издан сборник стихов Б. Сорокина «Песенный частокол», имевший посвящение: «Сергею Есенину с дружбой». Некоторые вошедшие в него стихотворения были посвящены В. Розанову, О. Алсуфьевой, В. Мишаеву, саранскому левому художнику В. Березину и др. Осенью 1922 г. Сорокин покинул Пензу.

Наиболее любопытным в череде вечеров стал 3-й поэзоконцерт (10 декабря 1922, зал Губпрофсовета), на котором был оглашен манифест гипинтризма Л. Фелонова и В. Розанова:

<...> Почему бы в Пензе не народиться какому-нибудь новому «изму»?

И вот, он народился.

— Гипинтризм.

Фактический его отец — Лев Фелонов; «повивальная бабка» — Вл. Розанов; восприемники — маленькая группа поэтов и поэтесс, приютившихся на Интернациональной ул., д. № 13.

Гипинтризму всего несколько недель от роду, но он уже взгромоздился на афиши; под псевдонимом какого-то «штинтризма» (ошибка наборщика) гипинтризм «пропетитил» в хроникерской заметке[951], а в воскресенье 10 декабря сделал первое свое выступление в «широкий свет».

3-й поэзо-концерт. В зале губпрофсовета около 250 слушателей. На эстраде — кафедра и за столом 7—8 представителей Пензенского отделения Всероссийского союза поэтов.

«Дирижер» концерта В. Розанов открывает вечер вступительным словом «увертюрой».

Обычные устрицы слов, посыпанные молодым задором; декларативные кукиши в публику и «отточенные» слова-образы. Но главное — напускная самовлюбленность и самореклама, со времен эгофутуризма сделавшиеся традиционными для каждого поэзо-концерта.

Конечно, новое «течение во Всемирной поэзии» — Пензенский гипинтризм — верх совершенства, последнее слово искусства, о котором скоро затрещат все радио.

Конечно, непроходимо глуп тот, кто скажет иначе.

Конечно, найдутся такие тупоголовые критики, для которых гипинтризм окажется непонятным, а потому и неприемлемым.

Но что же представляет из себя новое течение?

В. Розанов объясняет.

Гипинтризм — это гипнотизация интенсированной речью.

Гипинтристы берут слова так, что в новых сочетаниях они оживают поновому. Ничего лишнего, балластного и окостеневшего. Только динамика и только квинтэссенция. Гипинтристы — главнокомандующие армии слов. Их речь перпендикулярна к обыкновенной разговорной речи. Гипинтристы не называют вещи своими именами, а только *внушают* их, в движении и образах передают их сущность.

Для гипинтризма не важно *что*, а важно *как*. Он одинаково воспевает и 17-летние губы и вырезанный аппендицит.

Гипинтризм ближе всего к футуризму, но он шагает через его неудачный, застывший труп.

Гипинтризм не собирается «постричься в монастырь прошлого», но проходит по его ступеням, как через неизбежное.

Гипинтристы решительно порывают с остатками мистицизма. «Мы — материалисты, революционеры искусства».

Гипинтризм — дитя революционных дней.

Так, или приблизительно так, характеризуется гипинтризм в его манифесте.

— Сейчас перед вами пробасят, пробаритонят и просопранят поэты, — объявил В. Розанов в начале «увертюры». Заканчивая же ее, попросил присутствующих отнестись внимательней и бережней к новому течению, создавши вокруг него ту «атмосферу любви и доброжелательности», которая помогла бы «клумбе» поэтов выявить свои силы.

Открылся поэзо-концерт.

Один за другим начали выступать поэты, вперемежку с поэтессами и прозаиками. Потянулись стихи, поэзы и другие «по-новому отточенные перлы».

Однако ничего «нового» не оказывалось. Более того, по первому же отделению выяснилось, что большинство обитателей пензенского Парнаса не верит, что его вершина — в гипинтризме, и усердно гнет в стороны других измов.

<А.> Кайев и <М.> Шишов, читавшие первыми, обнаружили техническую робость их стихов. И в содержании — ничего «динамичного» и «перпендикулярного». Жалующиеся, надрывные строки, опущенные или еще не взлетевшие крылья.

То же и в стихах О. Алсуфьевой. Комнатные тепличные темки, какие-то таинственные какаду, полубредовые настроения. Лишь в одной ее строке осеннее солнце удачно рассыпало свои золотые булавки.

Ученик импрессионизма <И.> Слепов прочел 2 прозаических наброска, играющих повторением цветных слов.

Имажинизм был представлен В. Мишаевым, более, чем другие, сумевшим одеть голую технику рядом жизненных, пережитых образов.

Другой имажинист — Б. Сорокин; но это уже не пензенский парнасец (талантливая поэма «5-й Октябрь» прислана из Харькова).

Публика, однако, ждала гипинтризма, и от его имени выступили В. Розанов и Л. Фелонов.

Розанов начал со стихотворения о самом себе (он читал эпиграммы на каждого из поэтов); сравнив свою поэзию с галстучным бантом, завязанным над улицами, Розанов признался, что и сам не уверен: останется ли этот бант или забудется. <...>

Фелонов отделался двумя стихотворениями: «Другая» —

Она всем глазам дерзит
Платьем из шелковой крови.
Она доверила себя кожаной подушке
На буковых ножках...

и «Война» («Наши лица леденели от белых ветров»).

В последнем стихотворении есть талантливые четкие строки, но почему все это нуждалось в специальном наименовании «гипинтризм», никто из слушателей так и не понял.

Все первое отделение прошло под жидкие аплодисменты.

Второе отделение открыл Гиляровский, сознавшийся сам: «друзья, пишу от нечего делать я». <Б.> Сергеев воспел «м-ам Нимар», кокаин, Версаль, кружева и прочие «нирваны» запада, в которых так сладко можно было забыться за эти годы. <...>

В конце поэзо-концерта был подан из публики и прочтен ответ <пензенского пролетарского поэта и журналиста. — *А.К.*> Клима Дудкина, характеризующий весь вечер и новое направление в поэзии. Восьмистишье кончается словами:

Из ваших Пензенских Америк
Я заключить одно готов:
Вы потеряли где-то берег
И тонете в бирюльках слов.

Под этой характеристикой большинство аудитории подписалось дружными аплодисментами.

Розанов ответил четверостишием о «Критике», который вытек из брани извозчика и прачки (четверостишие взято напрокат у В. Маяковского)[952].

Публика попросила прочесть, если имеются, эпиграммы на Розанова и других. У союза поэтов их оказалось немало.

Наиболее остроумны — В. Мишаева о Розанове и гипинтризме («И будет называть корову копытовымя — рогохвостицей») и Слепова о <Б.> Сергееве («а он мятежный ищет бури, как будто в дури есть покой») и Розанове (он капитан остатков кораблей).

Не налаживавшаяся «серьезность» вечера после этого окончательно пошла насмарку.

Кто-то предложил открыть диспут, но желающих не нашлось[953].

Никаких других упоминаний о гипинтризме обнаружить не удалось, хотя и Л. Фелонов, и В. Розанов принимали активное участие в литературных вечерах ПО ВСП 1923—1924 годов. Так, в помещении Союза поэтов (Интернациональная, 13) состоялось литературное собеседование о творчестве Н. Тихонова (30 июля 1923) с докладами Л.Б. Фелонова, В.И. Розанова и В.Е. Афанасьева[954]. Следующий вечер (7 августа 1923) был посвящен творчеству Н. Асеева (доклад В.И. Розанова, чтение стихов Асеева и прения)[955]. На литературном вечере, посвященном творчеству пензенских поэтов (13 августа 1923), анонсировалось участие В. Розанова, Б. Сорокина, И. Слепова, Л. Фелонова, М. Фокиной и др.[956] Далее последовали: вечер памяти А. Блока (20 августа 1923), вечер, посвященный творчеству Б. Пильняка (15 октября 1923) с докладом В. Розанова; на вечере поэзии А. Блока (29 октября 1923) доклады читали В. Розанов и Л. Фелонов; о вечере «Семи поэтов» (19 ноября 1923) с участием А. Кайева, В. Мишаева, В. Розанова, Г. Сазонова, И. Слепова, Л. Фелонова и М. Фокиной сообщалось, что «почти все выступающие

поэты принадлежат к левым течениям современной русской литературы»[957]. Далее состоялись вечер поэзии С. Есенина (9 декабря 1923), вечер 10 поэтов (15 января 1924) с участием М. Фокиной, В. Розанова, В. Мишаева, Л. Фелонова, И. Слепова, А. Кайева и др.

Выступлениями левых поэтов в 1920-е годы не ограничивалась деятельность пензенских приверженцев авангарда. К числу пензенских левых художников можно причислить А. Холодкова, предложившего в феврале 1924 года проект конструктивистского памятника Ленину[958]. В соседнем Саранске жил и работал левый художник В.А. Березин[959]. Сюда же можно отчасти отнести и постановку в Пензе коллективного представления В. Каменского «Стенька Разин», осуществленную директором летнего театра С.Н. Кель (июнь 1924). Один из пензенских критиков, видевший этот спектакль, писал, что «здесь и “народный” стиль — лубок с карамельным гусляром Стенькой, и пародия на конструктивизм с площадками, лесенками и актерами-акробатами, и старо-опереточные, восточные сцены с балетом и разноцветными световыми эффектами, и спокойно-торжественный диалог древних трагедий, и многоголосая декламация, и выход в публику»[960].

В целом левый фланг пензенских деятелей искусства был достаточно разнообразен и имел даже оттенок самобытности.

Тамбов

О деятельности тамбовских футуристов, впервые публично заявивших о себе в начале января 1914 года, известно немного. К их числу принадлежал Николай Ряжский (Варзин). По-видимому, у него были сторонники, но их имена остались неизвестны.

Обстоятельства, приведшие к первому публичному выступлению тамбовских футуристов, сводились к следующему:

> В пятницу, 3 января <1914> на вечере варшавских студентов в зале коннозаводского собрания была представлена сцена-пародия на футуристов[961].
>
> Надо отдать справедливость, студенты сделали все возможное для того, чтобы представить «жрецов будущего искусства» в наиболее смешном и скандальном виде.
>
> На другой же день утром редакция получила от группы тамбовских «интуитов-речетворцев» протест против поругания их сородичей. <...>
>
> С бытовой стороны еще интереснее факт «выявления» группы футуристов и в нашем богоспасаемом Тамбове. Это — новость, и почтить ее как таковую необходимо. Поэтому мы и не отказываем в помещении ниже «Протеста интуитов-речетворцев».
>
> **Протест интуитов-речетворцев.**
>
> Ряд шаржей на футуризм, старательно прошепелявленный на вечере студентов-варшавцев 3-го января, заставляет глубоко возмущаться души истинно любящих искусство.

Идейная безликость, ясно определившаяся в этих глумлениях, не требует пояснений, ибо чем, как не ею, можно и должно объяснить желание вылить в лазоревый океан творчества грязный ушат бессмысленных пародий, неспособных к критическому самоопределению.

Кубизм, лучизм, всечество — это только стакан воды в безмерности искусства будущего, которое смешали с ложкой дегтя двухвершковые рутинеры.

Но они оскорбили не кубистов или лучистов, не отдельные секты несовершенных русских течений, но всех воспевающих Грядущую Эпоху, всех глашатаев света Солнца, всех пророков, пытающихся отгадать имя той музы, которой суждено вдохновить поэтов будущих времен. Словом, поруган футуризм — как понятие, как выявление сущности поэзии Грядущего Дня, захватана идеальная чистота его, целое уничтожено из-за части.

Глубоко взволнованные случившимся, мы, независимые интуиты-речетворцы, постановили — заявить свой протест против нелепого выступления с шаржем на великое течение, против авторов бессмыслицы, близоруко забывших, что они хулят не одного Бурлюка с бр. и К°, не громкое семейство Ларионовых, но славных футуристов от Уолта Уитмена до Анри Барзена включительно, давших миру основы истинной по содержанию поэзии наших потомков.

Кроме того, желая оправдать гг. пародистов и их поклонников незнакомством с футурными течениями и искренне сочувствуя этому несчастью, мы решили прочесть лекцию о футуризме, как отечественном, так и иностранном, стараясь быть возможно объективными и целостными ко всем ручейкам истинного и ложного футуризма.

Подписи[962].

Примерно через месяц произошло второе появление на публике тамбовских футуристов, приуроченное к бенефису местной драматической артистки Н.Г. Далматовой (9 февраля 1914), состоявшемуся в Железнодорожном театре.

«Потонувший колокол» шел при полном зрительном зале. <...> Во время чествования бенефициантки, после 3-го действия, произошел инцидент, комментарии для которого излишни. Кроме подношений от публики, рабочих-железнодорожников и товарищей, Н.Г. Далматова получила привет от кружка, в котором она некогда подвизалась и который потом распался. «Мы все — дезертиры, — говорил г-н Ва<рз>ин, — мы сбежали от когда-то дорогой нам всем драмы, а некоторые, как, например, я, предпочли новое искусство, исповедуя футуризм. Вы одна остались верны подмосткам. Вы не променяли их ни на что, как античная весталка, охраняя огонь жертвенника Мельпомены. Мы гордимся вами, дорогая Наталия Гавриловна»...

В ответ на это приветствие выступил г. Панов. Он старался убедить бенефициантку, что футуризм «пустая дыра», что артистка погибнет, если пойдет по этой дороге. Вообще артист развил подробную картину падения таланта при следовании футурными путями.

Многие исполнители и некоторая часть публики была немало изумлена подобным выпадом. — В чем дело? — Кто заставлял идти г. Далматову по «роковому пути» — догадаться трудно. Режиссура запретила представителю кружка (футуристу) отвечать на это полемическое выступление г. Панова, и «мировой вопрос» остался неразрешенным[963].

Обещанная Н. Варзиным лекция о футуризме состоялась в середине апреля. Однако читал ее приехавший из Москвы В. Шершеневич, а тамбовский футурист был только организатором[964]. 16 апреля 1914 в зале Коннозаводского собрания В. Шершеневич прочел лекцию «Поэзия электрического города (футуризм и футуристы)».

Лекция будет сопровождаться чтением стихов поэтов-футуристов Игоря Северянина, Вл. Маяковского, Хлебникова, Р. Ивнева, Давида Бурлюка, К. Большакова, тамбовского футуриста Н. Варзина и других.

Тезисы лекции: 1) Роль новизны в искусстве. Почему мы крикнули «долой Пушкина!». Материал и форма. Поэт и читатели. Смысл теории; 2) Натурализм и символизм. Их взгляд на искусство и несостоятельность этого взгляда; 3) Две поэтические школы. Научная поэзия и акмеизм, их достоинства и недостатки; 4) Причины зарождения футуризма. Футуризм в Италии. Маринетти и его поэзия. Влияние города и новое чувство красоты быстроты; 5) Русский футуризм. История русского футуризма и его устремления в области искусства; 6) Требования современности. Дифференциация искусств. Поэзия, как лиризм. Что такое слово? Самовитость слов и их природа. Динамизм жизни и поэзии. Политематизм в поэзии; 7) Роль образов. Изменения в области формы (ритм вместо размера, ассонанс и диссонанс вместо рифм и пр.). Современность языка; значение и смысл неологизмов; 8) Отношение публики к футуризму. За что нас бранят? 9) Рус. поэты-футуристы и их произведения: Маяковский, Хлебников, Большаков, Игорь-Северянин, Давид Бурлюк и др. Характеристика их творчества и чтение их произведений. 10) Будущее футуризма[965].

Изначально задумывалось устроить два вечера, из которых второй предполагалось целиком посвятить диспуту со вступительным словом Н. Варзина. Но «по независящим обстоятельствам» от диспута пришлось отказаться. Несмотря на сокращение программы, лекция В. Шершеневича вызвала интерес у тамбовской публики. Согласно одному из журналистов, «интерес этот сводится к ожиданию какого-либо скандала, без которого публика не представляет себе возможным публичного выступления русского футуриста. Оправдаются ли, однако, ожидания публики, — большой вопрос»[966].

Газетные отчеты дают возможность воссоздать картину этого вечера[967]:

Как и можно было ожидать, тамбовская публика гурьбой повалила на лекцию футуристов, прочитанную в зале коннозаводского собрания 16 апреля. <...> Публика была откровенно разочарована: почему лектор не был

в желтой кофте и не раскрашен, а ограничился только фигурой слона на груди.

Юмористическая часть вечера началась, когда лектор В. Шершеневич начал декламировать стихотворения футуристов-поэтов. Мы прежде знали, что для каждого стихотворения необходимы размер, рифма и смысл, теперь же, оказывается, этого совсем не нужно — жарь себе никому не понятные слова и... тебя назовут поэтом-футуристом.

Не угодно ли — последнее стихотворение итальянского поэта Маринетти, под названием «Блокада моста»:

Бр... тр... пуф... паф... бр... куку... реку и т.д.

Такого гомерического смеха, какой раздавался в зале собрания, тамбовцы и не запомнят. Недаром перед чтением каждого стихотворения лектор просил публику не смеяться; но тщетны были усилия сдержать смех, — он невольно овладевал всей аудиторией.

Поочередно слушатели могли упиваться произведениями столпов русского футуризма: Владимира Маяковского, Хлебникова, Большакова, Игоря Северянина, Давида Бурлюка и местного поэта-футуриста Н. Варзина. Публике больше всего понравился Игорь Северянин. Тут что ни слово, то сплошной абсурд. Сколько новых выражений пришлось наслушаться: «Каретка куртизанки», «улица в мужском пальто», «гнилая луна». Да всего бреда и не запомнишь[968].

Если поэзия Северянина показалась консервативному рецензенту «сплошным абсурдом», то можно понять и Шершеневича, вспоминавшего впоследствии: из зрительного зала «на меня глянули тупые лица. Нет, я льщу, называя “это” лицами. Это были андреевские рожи. О футуризме тут слыхали что-то невнятное. О Куприне, Бунине, Б. Зайцеве и Андрееве говорили: “Молодые, подающие надежды”. Дальше познания по литературе не шли. Я начал говорить. Слова падали в ватное пространство. Все те испытанные издевки и остроты, реакцию которых в Москве мы знали как свои пять пальцев, здесь шли наряду с обычными фразами. Расшевелить это болото было невозможно»[969].

Более подробно лекцию Шершеневича описал либеральный журналист, также, впрочем, окрестивший футуризм «вздором», но засвидетельствовавший, что публика пришла, словно в цирк или зверинец, поглазеть на «живого футуриста».

В Коннозаводском клубе — небывалое оживление. Публики немного, но настроена она весело и непринужденно. До того непринужденно, что двое из публики сочли вполне удобным явиться в зал в пальто.

— Должно быть, футуристы, — слышатся предположения.

Всюду — иронические улыбки, плохо скрывающие острое любопытство. Любопытство, впрочем, вполне законное:

— Живой футурист лекцию читает.

Третий звонок. Публика поспешно занимает места.

Еще раз третий звонок. Публика терпеливо ждет.

Третий раз третий звонок.

Начало — совсем не футуристическое. Сказывается, очевидно, влияние патриархального Тамбова. <...>

Вот, наконец, и лектор. Высокий, красиво лакированный молодой человек.

Публика в упор смотрит на своего «учителя». Тщательно ощупывает глазами.

— Совсем ничего, — слышится чей-то голос.

— Смотрите, он не поклонился!

— Самый обыкновенный, — подводит итоги чей-то разочарованный голос.

Действительно, лектор — самый обыкновенный человек. Сюртук, брюки, манишка — все на своем месте: сюртук на плечах, брюки — на ногах. Полное разочарование.

— Хоть бы желтую жилетку надел, — сокрушенно вздыхает чей-то голос где-то позади меня.

Г-н Шершеневич лекцию свою начинает читать громким, неприятно-металлическим голосом.

На публику он никакого внимания не обращает. Часто обращается к графину с водой, стоящему сбоку на столике, и не спеша наполняет водою объемистый стакан.

Публика терпеливо слушает, как булькает вода; терпеливо наблюдает, как лектор по-домашнему долго утоляет свою жажду, отвернувшись от публики в сторону.

— Может, закусывать еще будет? — спрашивает кто-то неуверенным голосом.

Но закусывать лектор не стал.

С места в карьер московский футурист образным красивым языком начал излагать теорию футуризма[970].

— Всякий смысл в литературе — величайшее зло, — поучал тамбовцев московский футурист Вадим Шершеневич <...>. — Мы презираем содержание произведения, его идею. Нам нужны слова на свободе и беспроволочное воображение.

Под беспроволочным воображением Вадим Шершеневич подразумевает абсолютную свободу образов. <...> За красивой формой они не видят и не хотят видеть содержания. Даже формула «поэзия — это искусство сочетания слов» кажется им чересчур расплывчатой. Они подменяют ее другой, формулированной Вад. Шершеневичем в своей лекции в следующих выражениях:

— Поэзия это искусство сочетания самовитых слов. <...>

— Самовитое слово — слово образец, — любезно пояснил лектор своим слушателям[971].

— Мы — жители городов, — <...> говорил Вадим Шершеневич. — Нам противны ваши желтеющие нивы и липы над сонной рекой. Мы дышим атмосферой больших городов и лишь в них чувствуем себя живыми людьми. Фабрики, заводы, телефоны, телеграф, кинематограф, автомобили,

аэропланы — вот наша родная стихия. В жизни безраздельно воцарилась машина. Ускорился самый темп человеческой жизни. Человек как бы превратился в быстро мчащийся по путям жизни механизм. Наша поэзия и есть поэзия механизма. Механизм и динамизм жизни породили всю современную футуристическую литературу. Задача футуризма — выразительная передача динамики современного города. Вместе с нами рождается новое чувство красоты быстроты. В своих поэзах мы и хотим выразить это новое чувство современного человека. Все, что мы пишем, мы пишем кратко, отрывисто, в немногих словах. Наши поэзы быстры и летучи, как аэропланы. Вам не нравится такая поэзия? Вам нужно воспевать на языке невежественных Пушкиных и Толстых вашу природу, ваши сонные реки и пруды? Тогда нам не по пути с вами. Если и встречается еще природа в стихах футуристов, то это — варварский пережиток. Мы неустанно стараемся над тем, чтобы вырезать эту слепую кишку поэзии. Мы не боимся, что нас отвергнут. Не беспокойтесь: Россия теперь уже не та. Это уже не дебелая баба, раскинувшаяся от моря до моря в беспредельных полях. Она уже подтянулась. Она сжата теперь корсетом из мостовых и ребрами рельсов[972].

Правильно определив причины зарождения футуризма (ускорение темпа жизни, машинизм жизни, стремление к экономии слов), лектор не дал себе труда доказать, что экономия слов, достигнутая футуристами, равнозначна экономии времени, необходимого для восприятия того, что скрывается за «электрическими» словами футуристов. А только в этом случае футуризм имел бы некоторое право на существование.

Те же стихотворения, которые прочитаны были лектором своим слушателям, доказывали как раз обратное. Докопаться до смысла этих стихотворений было или весьма трудно, или совершенно невозможно.

Читал свои «поэзы» Вадим Шершеневич нараспев, увлекаясь, но не увлекая других.

Впрочем, были и аплодисменты. Больше всех аплодировали два футуриста. Иногда их хлопки одиноко звучали среди враждебно-насмешливой тишины.

В веселое настроение привело публику первое прочитанное лектором стихотворение Маринетти.

Лектор предчувствовал это и, прежде чем начать читать, обратился к публике с просьбой:

— Господа! Это произведение покажется очень смешным. Но я очень прошу не смеяться, иначе получится скандал.

Еще более оригинальное заявление предшествовало чтению одного из стихотворений «гениального» поэта Константина Большакова:

— Я предупреждаю вас, господа, что здесь нет ни одного знакомого вам слова.

Взрыв веселого смеха вызвали стихотворения В. Маяковского, у которого, по выражению одного футуриста, «широкая глотка».

Недурны были стихотворения, извлеченные лектором из альманаха «Дохлая луна».

— А сейчас я вам прочту четверостишие из меня, — обрадовал лектор своих слушателей.

«Четверостишие из меня» оказалось обычной футуристической стряпней.

Но наибольший фурор произвела трагедия лектора. Чего-чего там только не было! И «забеременевшие животы витрин», и «сшитые из поцелуев штаны», и т.д. и т.п. Одно из действующих лиц трагедии, обращаясь к своему собеседнику, укоризненно говорит:

— Ты косишь ко мне правым сердцем, а левое сердце у тебя трамвай разрушил?

Недурно также заявление другого действующего лица:

— У меня вчера проходил по щеке целый полк.

Впрочем, всего вздора, выложенного автором за 15 минут из своей трагедии, не перечислишь[973].

Вскоре после лекции Шершеневича планировалось устроить вторую лекцию о футуризме. На этот раз тамбовский футурист Н. Варзин предполагал «в своей лекции разобрать творчество итальянского и русского футуризма», а также «большую часть лекции посвятить критике "псевдофутурных теорий" и подробно остановиться на творчестве Игоря Северянина»[974]. Однако эта лекция не состоялась. Вместо нее открылось «осведомительное бюро», в котором все, обратившиеся к «лидеру» тамбовских футуристов Н. Варзину, могли получить о футуризме всевозможные сведения[975].

Кроме всего прочего в книжных магазинах Тамбова появилась футуристическая литература, привезенная, видимо, Шершеневичем: книги К. Олимпова, И. Игнатьева, Р. Ивнева, К. Большакова, В. Шершеневича, альманахи «Вернисаж», «Пир во время чумы», «Крематорий здравомыслия» и «Первый журнал русских футуристов»[976].

Впоследствии футуризм не получил в Тамбове сколько-нибудь значительного распространения. Хотя здесь с января 1919 года работала студия изобразительного искусства Губпролеткульта во главе с А.В. Фонвизиным, а в марте 1919 на базе Губернской рисовальной школы были открыты Тамбовские ГСХМ, возглавлявшиеся Ф.А. Масловым и просуществовавшие до 1923 года, среди местных художников не оказалось сторонников левых течений в живописи[977]. Точно так же в период 1917—1923 не появилось в Тамбове и поэтов левого направления. Зато заметным явлением в местной культурной жизни стали театральные работы Н.М. Ряжского (Варзина) — сторонника Мейерхольда и приверженца «театрального октября».

В октябре 1919 Н. Ряжский организовал из студийцев Губпролеткульта театральную студию, в задачи которой входила агитационно-просветительская работа в уездах[978]. Был создан реквизит для выступлений на открытом воздухе, заводах, в воинских частях и других местах. В программу выступлений входили стихи, песни, иллюстрируемые живыми картинами, пьесы, инсценировки («Марат» А. Амнуэля, «Мститель» Л. Кладеля). Поддерживалась связь с Москвой, театральные новинки

которой (прежде всего работы Мейерхольда) обусловили развитие тамбовского агитколлектива.

К 1 мая 1920 Н. Ряжским было организовано массовое театральное зрелище с участием около 400 человек (театральные кружки, красноармейцы), разыгранное на Соборной площади. Впоследствии были показаны массовые постановки «В когтях кровожадных царей» и «Вильгельм Телль» (композиция В. Бебутова по Шиллеру). Кроме того, в 1920—1921 годах агитколлектив выступал с живой газетой «Красная деревня».

В 1921 агитколлектив получил помещение и был переименован в 1-й Пролетарский театр Тамбовского Губполитпросвета. Вслед за мейерхольдовскими постановками в 1-м Пролетарском театре весной 1921 года были поставлены спектакли «Зори» (по Верхарну) и «Мистерия-буфф» (В. Маяковского). В сентябре 1921 г. с этими спектаклями труппа выступала также в соседнем Козлове (Большой Советский театр). Спектакли продолжались до конца 1921, когда 1-й Пролетарский театр в связи с общим переходом на хозрасчет был закрыт Губполитпросветом.

Один из тамбовских журналистов, подводя итоги, отмечал:

> Сторонников театрального октября в Тамбове немного — единицы. Но достижения и успехи революционного театра в Тамбове были ярки и значительны. В строительстве революционного театра тамбовские левые театралы проявили незаурядную энергию и выдержку, все время держась в ногу с центром. Достаточно вспомнить нашумевшие постановки «Зорь» и «Мистерии-буфф» в Пролетарском театре, допустившие, быть может, крупные промахи, но все же явившие собою подлинное революционное творчество[979].

На основе коллектива бывшего 1-го Пролетарского театра Н. Ряжский организовал театральные курсы, занятия в которых начались с 18 апреля 1922 года. Под руководством Н. Ряжского этот коллектив начал подготовку «Мистерии-буфф» Маяковского в виде массового зрелища на открытом воздухе[980], планировались также массовые постановки «Стенька Разин» и «Король Арлекин». Работа велась несмотря на «полный отказ в оплате работ со стороны Губоно»[981]. Представление было назначено на 8 июня 1922. В главных ролях были заняты те же актеры, что и в прошлогоднем спектакле. В то же время текст и характеры действующих лиц «Мистерии-буфф 1922 года» были изменены в соответствии с новыми политическими и хозяйственными условиями жизни. Но плохая погода помешала исполнению задуманного.

> Не везет с постановкой «Мистерии-буфф». Три раза отменяли, поставили, наконец, в воскресенье <11 июня 1922> и сыграли... наполовину. Оставшуюся половину решили доиграть в следующий раз.
>
> А все барометр виноват! «Мистерия-буфф» идет под открытым небом. Лето стоит дождливое. По этому случаю предусмотрительный режиссер постоянно носит в кармане барометр.
>
> Взглянет на барометр: УСТОЙЧИВО. Немедля выпускается афиша: «В пятницу под открытым небом в первый раз пойдет “Мистерия-буфф”».

В день спектакля снова взглянет режиссер на барометр: ПАДАЕТ! Постановка немедля отменяется, переносится на следующий день.

Глядь, барометр обманул: предсказывал к вечеру дождь, а вечер, как назло, был ясен и тих.

На следующий день — та же история. Режиссер вышел из терпения и решил начихать на барометр-обманщик. Выпущена афиша: «В воскресенье, 11 июня под открытым небом в первый раз пойдет "Мистерия-буфф"!».

Публика повалила. Сбор огромный. Во втором часу началась «Мистерия»

Глядь, — барометр правду сказал: пошел дождь, сначала реденький, а потом как припустит!

Терпеливый зритель выстоял два первых акта, стараясь не замечать дождя, — но далее не хватило терпения, и зритель пустился наутек. Ничего не поделаешь: хоть и очень любопытна штука эта «Мистерия-буфф», однако мокрой курицей быть — никому не в охоту[982].

Раздосадованный отсутствием обещанной помощи Губоно, ненастной погодой, сорвавшей постановку, и подобной рецензией, Н. Ряжский отказался от дальнейших представлений[983], но не прекратил своей театральной работы. Вскоре он возглавил театральную студию Дворца красной молодежи. «Иметь специальный театр на госснабжении для художественной агитации, — писал он в декабре 1922 года, — конечно, не удастся при скудных средствах Губоно, но слить имеющиеся сейчас в Тамбове левые театральные группы в ударное ядро и время от времени ставить революционные спектакли и зрелища — дело вполне осуществимое. Объединиться возможно хотя бы вокруг Дворца Красной Молодежи, имеющего и театральный зал, и некоторые силы»[984].

Для осуществления этой идеи Н. Ряжский и бывшие актеры 1-го Пролетарского театра организовали театральную мастерскую «Левый фронт» (Лефро), первой работой которой была намечена трагедия «Жрец Тарквиний».

В период подготовки спектакля в Тамбове состоялось несколько дискуссий о «левом фронте», на которых с докладами выступил Н. Ряжский, пропагандировавший идеологию производственного искусства.

В прошлое воскресенье <17 декабря 1922> во Дворце Красной Молодежи состоялась первая в Тамбове дискуссия «о левом фронте в искусстве». Докладчиком выступил тов. Ряжский. Присутствовали исключительно члены коммунистической молодежи, работающие по агитации и пропаганде.

В основу доклада была положена идея целесообразности искусства, отбрасывающая «одеколонно-конфектный эстетизм» искусства прошлого. Деэстетизировать, осмеять, освистать, обнажить промотавшиеся, обанкротившиеся авторитеты «святых истин», «абстрактной красоты» и пр. — вот первая задача текущего момента в искусстве.

Созидательная работа в искусстве идет от оформления стиля РСФСР. Физиологическое ощущение своей эпохи нам необходимо. У нас, в рабочей стране, должен быть стиль эпохи новой европейско-американской

индустрии: инженерно-геометрический, монументальный стиль РСФСР. Отсюда свой жест, походка, пластика. Тейлоризированные мускульные движения; ясные, строгие, отточенные положения.

Техника — организация человеком материи с утилитарными целями.

Искусство — то же, но цель его — организация человеческой психики.

Отсюда необходимо изучение свойств «материи» искусства и методов его организации, создание науки об искусстве, превращение искусства в научно-организованное производство. Поэтому — ничего случайного, непредвиденного. Максимум выразительности. В основу левого театра поставлено тело актера. Вещи, свет и звук — как подсобное, организованное по «последнему слову техники». Сюда входят — объемы, движущиеся вещи машинного типа, музыка шумов, кино, прожектор.

В репертуаре: 1) мелодрама, взявшая от кино занимательную фабулу и темп, побеждающая гиперболизмом характеров и страстей, не отказавшаяся от трюка и сальто-мортале цирка, вся устроенная в ускоренном темпе наших дней; 2) буффонная комедия в гротеске, в остроте сатиры и шаржа.

Докладчик коснулся вопроса систем игры «нутром» и так называемой системы «переживаний». Пролетарское искусство ориентируется не на обезволенного «актера нутра», не на неврастеника, самовнушающего себе «переживание», а на крепкого, сильного, ловкого человека, способного от сцены перейти к молоту и наковальне.

Вопрос о биомеханике — науке о механизации человеческих движений был также освещен докладчиком. В условиях механизма всей жизни человек не может не механизировать двигательных элементов своего организма. Биомеханика стремится создать человека, изучившего механизм своей конструкции до совершенства; создает образец организованного человека, который может достойно служить цели того, что называется театром, — «цели организации масс: социальной демонстрации идеально организованных человеческих механизмов».

Доклад вызвал бурные прения. Выступал т. Ильев (секретарь Губкома РКСМ), Степанов и др. После обмена мнениями собрание решило поддерживать работу театральной мастерской тов. Ряжского и устроить новую дискуссию, в которую вовлечь театральные кружки ячеек РКСМ.

Результатом этой дискуссии можно считать приглашение студента мастерской В.Э. Мейерхольда по государственному институту театрального искусства тов. Нефедова для организации занятий по биомеханике и постановки пьес в студии Дворца Молодежи[985].

Содержание доклада, дословно перекликавшееся с некоторыми статьями, опубликованными осенью 1922 года в московском левом театральном журнале «Зрелища»[986], ярко характеризует стремление Н. Ряжского работать в русле самых последних театральных теорий. Этим он обрекал себя на роль ведомого, роль провинциального последователя столичных новаторов.

Вторая дискуссия состоялась через два дня после первой.

Во вторник, 19 декабря, состоялась дискуссия о «левом фронте» в крупной ячейке РКСМ на железной дороге. Тов. Ряжский подошел к левому

искусству со стороны его сравнения с теми средствами, которыми пользуются провинциальные сцены для постановок. Узость и ветхая традиция, царящая сейчас на сцене, противопоставлялась докладчиком широкому размаху научно-поставленного театрального искусства.

Аудитория отнеслась к докладу с интересом и вынесла резолюцию об открытии записи среди членов ячейки в театральную мастерскую «Левый фронт»[987].

Первой постановкой «Лефро» стала пьеса «Жрец Тарквиний», разыгранная 7 января 1923 в Театре им. А.В. Луначарского. С утра по городу ездили автомобили с горнистами и афишами[988]. Сама пьеса была поставлена без рампы и занавеса[989].

Другая демонстрация работ «Лефро» состоялась 30 января 1923 года.

Поставленный 30-го января в зале консерватории спектакль-дискуссия театральной мастерской «Лефро», к сожалению, не собрал достаточно обширной аудитории. Мы говорим, к сожалению, так как этот спектакль был незаурядно интересен и значителен. <...>

Между другими номерами были поставлены — упражнения по биомеханике, пролог «Мистерии-буфф» Маяковского, — «сейчас мы вам покажем» и 3-актная комедия шарж Островского «Женитьба Бальзаминова». Все эти номера, являясь порой наглядным примером изумительных достижений биомеханики — убедительно говорили, что в театральном искусстве совершен глубокий переворот, сделавший ненужным эстетический хлам переживаний и бутафории. Пролог «сейчас мы вам покажем» исполнен талантливым т. Нефедовым мастерски: такой безукоризненно прекрасной жесткости движений и жестов, не допустивших ничего лишнего, стороннего, не часто встретишь в лучших реалистических театрах.

Интереснейшим номером программы явилась постановка в эксцентрическом буффе «Женитьбы Бальзаминова» Островского. Этот спектакль явился первым большим опытом мастерской «Лефро», и потому в нем неизбежны довольно крупные промахи, допущенные в игре и костюмах действующих. Слабым оказался 2-й акт, но в целом впечатление от спектакля осталось яркое, бодрое — это несомненный успех. Элемент акробатики, как совершенно и логично развитого движения, обостренного буффонадой, — делал иные сцены необычайно выразительными, не допуская ни малейшей недоговоренности в рисовке характеров. <...> Никогда хороший бытовой реалистический театр не даст зрителю постановкой этого жанра столько смеха, ярких ощущений, сколько дал спектакль «Лефро», силами иногда случайно собранных актеров[990].

В сокращенном виде спектакль был повторен (9 февраля 1923; помещение партклуба) перед партийными работниками Тамбова и прошел с успехом[991].

Следующей постановкой «Лефро» стала пьеса «Ночь» (Мартине), показанная в середине февраля 1923 года. Согласно одной из рецензий, «несмотря на безусловную продуманность и интересность данной поста-

новки, спектакль не вполне удался, вследствие слабости актеров (любителей-полупрофессионалов с примесью провинциальных “халтурщиков”). Во время представления над партером летал бутафорский аэроплан, разбрасывая агитлетучки; давались лозунги на экране, совершались полеты и действующими лицами»[992].

Силами мастерской «Лефро» при участии драмкружков города Н. Ряжский готовил к 1 мая 1923 массовое зрелище «Рабский труд и освобождение»[993]. Но представление не состоялось.

Вскоре мастерская прекратила деятельность, а Н.М. Ряжский сосредоточился на клубной работе.

Козлов (Тамбовская губерния)

В соседнем с Тамбовом городе Козлове в период 1918—1922 годов работали различные художественные организации. «Коммуна творческих художников г. Козлова» во главе с А.М. Герасимовым оформляла город к революционным праздникам, изготовляла декорации для спектаклей, панно для красноармейских организаций Южного фронта[994]. Местные художники преподавали в художественной студии, выставки которой периодически устраивались в Козлове (апрель 1920, ноябрь 1920, май — июнь 1921, апрель 1923 и др.). Скудные сведения о характере работ козловских художников не позволяют детально судить о степени их левизны. Можно лишь констатировать, что некоторые из них были знакомы с новейшими течениями, демонстрировали работы левого характера на 5-й художественной выставке картин «Свободное творчество» (май—июнь 1921) и защищали их от нападок некомпетентной критики, считая новое течение «отражением интернационального искусства, неразрывно связанного с нашей пролетарской революцией»[995].

В 1922 году местные живописцы объединились в ассоциацию художников «Стрелец» и устроили одноименную выставку, на которой, в частности, экспонировал свои работы причислявший себя к имажинизму В.М. Окороков («Вихревые движения нашей тоски», «В темном бархате чувств», «Трагедия картофеля»)[996].

Воронеж

Воронежские ГСХМ, организованные секцией изобразительных искусств городского отдела народного образования и открытые 28 апреля 1919 года, состояли из двух живописных и одной скульптурной мастерской. Согласно газетной хронике, «художники, приглашенные секцией и командированные Отделом изобразительных искусств Наркомпроса в качестве руководителей, принадлежат к левым течениям в искусстве: т. <Н.Х.> Максимов — группы художников Машкова и Кончаловского, т. Соколов — Павла Кузнецова, скульптор Сырейщиков — Волнухина и Коненкова»[997].

Параллельно выставочный комитет при секции изобразительных искусств вел работу по организации выставки «Искусство», на которой планировалось показать картины многих московских художников, как левых течений (около 50 экспонатов), так и передвижников, МТХ, «Мир искусства» и других группировок, включая Союз архитекторов, Союз деятелей прикладного искусства. Планировалось также пригласить в качестве лекторов К. Малевича и кого-либо от правых направлений[998]. Среди местных художников был проведен конкурс эскизов на марку выставки. В результате из 18 эскизов оказалось «несколько интересных марок в супрематическом духе»[999].

Однако обширные планы были сведены к минимуму, и выставка «Искусство» открылась 9 июня 1919 в Доме искусств (ул. 9 января, д. 33). Экспонировались работы только художников, проживавших в Воронеже: «эта миниатюр-выставка представляет собою ряд художественных течений от реализма до новейших»[1000]. К сожалению, более подробных сведений о ней обнаружить не удалось. Во всяком случае, деятельность левых художников Воронежа была не слишком активна. Не оживили ее ни присылка Музейным бюро Отдела ИЗО Наркомпроса весной 1920 года 33 живописных работ для местного музея живописной культуры[1001], ни преподавательская деятельность в Воронежских ГСХМ бывшего сподвижника Ларионова С.М. Романовича (1920—1922), у которого, в частности, учился один из студентов мастерской Малевича (во 2-х ГСХМ) Г.Т. Крутиков[1002].

В мае 1919 для работы в Воронежском подотделе искусств приехал Н.М. Форегтер. Он вел театральную и преподавательскую работу в центральной студии Горнаробраза, в театральной студии Клуба коммунистов[1003] и др. Однако в августе 1919 конный корпус генерала Мамонтова, прорвав фронт, взял Тамбов, Козлов, Лебедянь, Елец. В сентябре им были взяты Задонск и Воронеж. Форегтер покинул город до прихода белых.

24 октября 1919 Воронеж снова был взят конницей Буденного.

Левые литературные силы Воронежа, к которым относились местные имажинисты, консолидировались в начале 1921 года Появлению этой группы предшествовала публикация в январе 1919 в местном журнале «Сирена» (№ 4/5) «Декларации» московских имажинистов, стихотворений С. Есенина, Р. Ивнева, А. Мариенгофа, В. Шершеневича, а также статьи В. Шершеневича и Б. Эрдмана «Имажинизм в живописи». Несколько позже в периодической печати появилась статья Ип. Соколова «Имажинизм»[1004], вызвавшая полемический отклик[1005].

Сами воронежские имажинисты состояли членами Коммунистического союза журналистов (Комсожур) и сотрудничали во многих местных газетах, что, безусловно, способствовало их взаимному сближению в течение 1920 года. Именно от них в феврале 1921 исходила инициатива по созданию широкого литературного объединения. Согласно газетной заметке:

> Местные поэты и беллетристы решили объединиться. Предполагавшаяся ранее организация только левых течений признана нежелательной и решено объединить все существующие течения в литературе. С этой целью инициативная группа левых поэтов пополнена представителями иных направлений. Первое общее собрание всех поэтов и беллетристов г. Воронежа назначается на понедельник 21 февраля в 8 ч. в клубе «Железное Перо»[1006].

По воспоминаниям современников, оформление клуба «Железное перо», выполненное, вероятно, учащимися ГСХМ, реформированных к тому времени в воронежский Вхутемас[1007], выглядело следующим образом: «Стены были сплошь размалеваны рисунками. Их содержание свидетельствовало о том, что левый футуризм — левее некуда! — мирно уживался здесь с самым сочным натурализмом. Во всех позах была изображена Венера, на которую со всех сторон наползали фиолетовые кубы, полуквадраты, цилиндры»[1008]. Трудно сказать, существовало ли уже это оформление к первому выступлению воронежских имажинистов или было выполнено несколько позже. Во всяком случае, если не первое, то последующие выступления имажинистов проходили, очевидно, на этом фоне.

По воспоминаниям Н. Задонского (Н.А. Коптев), «у нас в Воронеже были и футуристы, и акмеисты, и даже какие-то “ничевоки”. Ну, а мы с Борисом Дерптским <Б.В. Хижинский> объявили себя имажинистами и выступили даже с неким глупейшим манифестом, в котором, если память не изменяет, имелись такие строки:

> Швыряйте камни и плюйте в небо,
> Оно для вас не создано.
> Вам нужно злато, вам нужно хлеба?
> Так плюйте в небо все равно.
>
> Вы не чета нам, поэтам, парящим
> В лунных прогулках пугающих неб.
> Наш бог вознесенный — Вадим Шершеневич,
> А ваш — черный хлеб»[1009].

Что касается воронежских футуристов, акмеистов и ничевоков, то каких-либо сведений об их деятельности обнаружить не удалось. Об имажинистах, напротив, сведений сохранилось достаточно много. Так, например, имажинисты (Б. Дерптский, Б. Ирисов, Каланыч [Н.И. Григорьев]) и сторонники пролетарской поэзии участвовали в диспуте «Новое в искусстве» (16 апреля 1921), состоявшемся в клубе государственного техникума[1010]. Вечер имажинистов (13 мая 1921), на котором некий студиец Захарчук читал поэму «Вечный жид» В. Шершеневича, прошел в клубе Нарсвязи[1011]. Наконец, в театре Рабиса был устроен «Первый вечер имажинистов» (20 мая 1921), вызвавший гневный отклик в прессе под заглавием «Невиданный балаган»:

<...> Слишком велики — наглость, ничем не прикрытое шарлатанство и вырождение, проявленное воронежскими имажинистами, чтобы можно было не обратить внимания наших культурно-просветительных органов на скорейшую ликвидацию хулиганствующих рыцарей. <...>

Так издеваться над революцией и жонглировать революционностью, искусством и плевать на граждан (а имажинисты щедры на плевки), как это проделали, с позволения сказать, имажинисты 20 мая, могут или определенные шарлатаны или выродки. <...> Вот Каланыч[1012], считающий, что имажинизм — это все непонятное для массы. Жендзян[1013], бездарно подбирающий рифмы и размер стиха и вообще все, что хотите, лишь бы стихотворение не было похоже на стихотворение и вообще не имело смысла. Ирисов[1014], Дерптский[1015] — делающие себя имажинистами, чтобы и самим не понимать того, о чем они пишут, «плюющие в небо и на лысины». Им нужна в имажинизме каланча, чтобы все видели их. И, наконец, «балет» Бакструба[1016]. Это уже высшее нахальство, бесстыдство, хулиганство высшей марки.

Не говорим уже об артистах — Соколове и Диковской, которые, очевидно, были введены в заблуждение и не знали, с кем имеют дело.

Да, чуть было не забыли Семена Пешего[1017]. Это — человек, не написавший ни одной стихотворной или беллетристической строчки. Не идеологом ли имажинизма он заделался, хотя по той роли, которую он выполнял на вечере, этого не видно: он подавал звонки и, очевидно, опускал занавес.

Имажинисты называют себя левыми, но это — черносотенцы от искусства. <...> Имажинисты выпустили молодца в юбке с бакенбардами, имажинисты выпустили княгиню Васильчикову («женщину весны и радости»), они выпустили Лейна[1018] петь цыганские романсы[1019].

Надо отметить, что первым подписался под этой статьей живший и работавший тогда в Воронеже будущий автор «Котлована» и «Чевенгура». Однако видимых последствий эта статья не имела, впрочем, и больших общегородских вечеров воронежских имажинистов тоже не стало. Деятельность их сосредоточилась в помещении клуба журналистов «Железное перо», вновь открытом (4 июня 1921) после некоторого перерыва. На открытии с новыми стихами выступали как имажинисты (Б. Дерптский, Б. Ирисов), так и другие воронежские поэты[1020]. Одновременно как работники Комсожура Дерптский, Бакструб, Ирисов и Каланыч участвовали в постановках живой газеты «Трудовой клич» (5 июня 1921)[1021]. Любопытно, что вместе с ними в постановке этой газеты сотрудничали также некоторые журналисты, подписавшие цитированную выше гневную статью. На грузовом автомобиле журналисты отправились на базарную площадь. «На Сенном базаре перед многотысячной толпой была продемонстрирована газета. <...> Чтение газеты иллюстрировалось специально написанным плакатом о кулаках и кооперации»[1022]. В тот же день вторая постановка состоялась на молочном базаре, третья — на вокзале, четвертая — в Красноармейском саду.

На следующий день (6 июня 1921) в клубе «Железное перо» был проведен литературный вечер с участием всех местных поэтов и беллетристов. В тот же день было объявлено, что «при клубе организуется “Стойло поэтов” имажинистов, где все интересующиеся этим направлением в поэзии могут ознакомиться с имаго-литературой» [1023].

С этого времени в клубе «Железное перо» стали устраиваться «имаго-пятницы» [1024], первая из которых состоялась 10 июня 1921, а по понедельникам — литературные вечера с участием местных поэтов и беллетристов.

Об «имаго-пятнице» 17 июня 1921 сведений не найдено; в следующую пятницу (24 июня 1921) Каланыч читал доклад «Что же такое, впрочем, имажинизм?» и выступали поэты-имажинисты Б. Дерптский, Б. Ирисов, А. Жендзян и др. [1025]; через неделю (1 июля 1921) состоялся вечер-диспут об имажинизме: с докладом о технике имажинистского творчества выступил А. Жендзян, доклад «Правда об образном творчестве, или Два пути имагофикации русского искусства» делал противник имажинистов Б. Бобылев [1026]; в очередную «имаго-пятницу» (8 июля 1921) анонсировался вечер имажинистов с короткой припиской: «участвуют все» [1027]. О последнем вечере был опубликован краткий отчет:

> 8 июля в клубе журналистов состоялся литературно-вокальный вечер, привлекший многих интересующихся поэзией. Вечер открыл имажинист Каланыч беседой с присутствующими о сущности имажинизма [1028]. Присутствовавшие интересовались не только формой нового литературного течения, но, так сказать, философией имажинизма как общественного течения. А так как в этой области у имажинистов нет пока ничего оформленного, то ясно, что ответы Каланыча на вопросы носили уклончивый характер. <...>
>
> Затем читал свои стихи Терентьев [1029], Лоренский и Каланыч по желанию публики читал стих Шершеневича [1030].

По свидетельству современника, «имажинисты подняли вокруг себя порядочную шумиху. На имаго-вечера публика валом валит» [1031].

Одновременно воронежские имажинисты (Б. Дерптский, А. Жендзян, Каланыч) печатались в еженедельной газете «Огни», в редколлегию которой вошел Б. Дерптский, а также в газетах «Красная деревня», «Воронежская коммуна», «Призыв». Кроме того, в июле 1921 был издан Комсожуром первый сборник стихов местных поэтов [1032], в котором среди других участвовали имажинисты Б. Дерптский и Б. Ирисов. Продавались также рукописные сборники стихов местных поэтов А. Платонова, А. Кирова (А.Г. Тихов), Б. Дерптского, И. <sic!> Жендзяна и др. [1033]

Тем же летом анонсировалась гастрольная поездка воронежских имажинистов по губернии «с целью ознакомления масс с сущностью нового течения литературы. Первым пунктом турне намечен город Острогожск» [1034]. Сведений о том, состоялось ли турне, не обнаружено.

В сущности, период активных выступлений группы воронежских имажинистов ограничивается первой половиной 1921 года. Очевидно,

голод, охвативший Поволжье и прилегавшие территории европейской части России, вынудил многих литераторов и художников перебраться в другие места. Уехали А. Жендзян, Бакструб и Б. Ирисов. В 1922 году умер Н.И. Григорьев (Каланыч). Остались только Б. Дерптский и Н. Задонский. В 1922 в соседнем с Воронежем Задонске были выпущены сборник «Синяки под глазами» (Б. Дерптский, Н. Задонский) и книга Н. Задонского «Стихи сердца. Миги вечерние». Это были последние издания воронежских имажинистов. В мае 1923 умер Б.В. Хижинский (Дерптский). Н. Задонский в августе 1923 ездил в Москву, где встречался с имажинистами В. Шершеневичем и С. Есениным. После этих встреч он разочаровался в имажинизме и прекратил писать стихи[1035].

Орел

На появление здесь последователей футуризма, по-видимому, оказало влияние гастрольное выступление И. Северянина (март 1916). После этого визита в Орле были выпущены стихотворные сборники: А. Коровин, В. Лебедев, Е. Перлин «Первая брошюра стихов» (1916) и А. Коровин, Е. Перлин «Вторая брошюра стихов» (1916). Влияние поэзии Северянина отчетливо просматривается в произведениях, включенных в эти брошюры. В 1917—1918 годах футуристами называли себя три молодых орловских поэта А.М. Дубровский, А.С. Волохов (Коровин) и Е.А. Перлин, стихи которых печатались в различных местных изданиях: «Журнал юношества» (1917), газеты «Орловский вестник» (1917), «Голос народа» (1917—1918), «Орловский голос» (1918). В 1917 были выпущены книги: А. Волохов и Е. Перлин «Третий сборник стихов» и А. Дубровский «Бабочка поэтина сердца. 1-я книга стихов». Местные критики расценили стихи А. Волохова и Е. Перлина как подражание Северянину, а стихи Дубровского — как подражание и Северянину, и Маяковскому[1036].

Осенью 1917 был организован орловский Союз деятелей искусств (СДИ), который с середины ноября начал устройство еженедельных вечеров искусства — «субботники». Согласно отчету о первом «субботнике» (18 ноября 1917) в помещении Лекционного кружка (Полесский пер., д. Вешонцева), «большой успех имели молодые поэты <Алексей> Дубровский, <Иосиф> Калинников, <Елеазар> Перлин»[1037]. Те же поэты участвовали в программе второго «субботника» (25 ноября 1917)[1038]. Впоследствии литературной секцией СДИ был устроен концерт-кабаре «В гостях у поэтов» (11 января 1918, здание Лекционного кружка). В программу были включены: литературный диспут «Жизнь начинается завтра», драматическая сцена «Саломея» (О. Уайльда), выступление футуристов, песни А. Вертинского и др.[1039] Согласно отчету:

> Скучно почти не было, за исключением самого начала вечера, когда читали свои «доклады» г. Накатов и г. Дубровский. <...> В основу «вечера поэтов» была положена не поэзия. Вино, словесная эквилибристика лег-

кого жанра вроде «скворешников», каких-то попыток на остроумие одетого футуристом и размалеванного г. Дубровского, и пустеньких сценок, выполнявшихся г. Малевским и гг. Левшиными. <...>

Выступление со своими стихами г. Перлина, хорошо умеющего читать, и г. Калинникова, прошло совершенно незаметно. <...> Неудачно было также выступление А. Дубровского в образе провинциального футуриста[1040].

Футуристы А. Дубровский, Е. Перлин, а также некоторые другие поэты выступали после лекции С.И. Горового «Современные орловские поэты» (20 января 1918; гимназия Гиттерман)[1041]. Лектор упрекал А. Дубровского «в несвободности от влияния таких “корифеев”, как Маяковский, Северянин и иже с ними». А. Волохов был охарактеризован как «представитель крайнего левого крыла орловских поэтов. Волохов — это футурист, и творчество его представляет все недостатки футуризма, стремящегося ради “коленца” пожертвовать смыслом, языком и даже красотою. <...> Работает наш поэт “под Северянина”, заимствуя у него сюжет и стиль». Е. Перлина лектор отнес также «к “крайней левой” местного Парнаса»[1042].

Удивительно не то, что подражатели Северянина оказались в Орле «крайне левыми», а тот факт, что при своем достаточно умеренном поэтическом новаторстве А. Дубровский, Е. Перлин, а также другой местный поэт Евгений Сокол входили в состав орловской группы анархистов. Как известно, симпатии московских анархистов были на стороне беспредметничества. Наблюдалась некая корреляция в радикализме политических и художественных убеждений. У орловских футуристов подобного соответствия не было. Впрочем, не исключено, что они были не самыми принципиальными анархистами, так как признавали необходимость контакта с советской властью. Е. Перлин в марте 1918 года выбыл из числа делегатов в местный Совет рабочих, солдатских и крестьянских депутатов[1043]. А. Дубровский рассказывал о своих подвигах в Москве при обороне анархистского клуба, но когда 30 июля 1918 он был арестован за анархизм и приведен в Совет, то вместо отстаивания своих убеждений попросился по нужде и сбежал[1044]. С тех пор следы его теряются[1045]. Е. Перлин умер в апреле 1919 года. А. Волохов (Коровин) еще осенью 1916 поступил на медицинский факультет МГУ, параллельно занимаясь также на филологическом факультете[1046]. В Орел, судя по всему, он приезжал только летом, чем и объясняется неучастие его в «субботниках» орловского СДИ. Каких-либо других последователей футуристического движения в Орле не появилось.

Калуга

Работавшие здесь в области поэзии и театра последователи левого искусства не отличались радикализмом. Они не создавали обособленных группировок, деятельность их развивалась в рамках организаций, объединявших различные поэтические или театральные направления. Именно

такой организацией стал калужский Союз поэтов, образованный в мае 1920 года. В состав президиума вошли Н. Богословский, М. Ляпичев и А. Поликашин. В начале его деятельности «союз не мог устраивать больших литературных вечеров для широкой публики ввиду технических затруднений, а потому литературные беседы и чтение стихов проходило в узком кружке. Но уже с декабря 1920 года в союзе устраиваются большие литературные вечера. Обычно кто-нибудь из членов союза читает доклад, и в обсуждении его принимают участие назначенные ранее оппоненты и желающие из присутствующих. Вечера имеют успех у калужан — зала вечеров всегда бывает наполнена. Слушатели относятся не безучастно к ходу прений, живо реагируя на те или иные положения, выдвинутые докладчиком или оппонентами. За время от января до июня <1921 г.> таких докладов сделано 4: 1) Н. Смирнова "О современной поэзии". 2) Н. Богословского "Символизм — экспрессионизм". 3) М. Ляпичева — "О старой и новой поэзии". 4) Я. Фридберга "О творчестве поэта Есенина". За это же время выступали со своими произведениями следующие поэты: А. Боровский, Н. Богословский, Н. Дурново, Н. Зайцев, В. Грачев, М. Ляпичев, М. Маслова, Ал. Поликашин, Н. Сироткина, Н. Ченцов и другие»[1047].

Несколько уточним сведения, приведенные в процитированном отчете. Первый большой вечер калужского Союза поэтов состоялся 25 декабря 1920.

> После приветственной вступительной речи т. Ляпичева[1048] и доклада т. <Н.Г.> Смирнова о современной поэзии во всех ее видах и оттенках, выступила т. <М.П.> Переверзева с горячей защитой новой поэзии, основываясь, главным образом, на «напевности» новых глашателей <так в тексте. — *А.К.*> поэзии.
>
> Затем выступил т. Ляпичев — представитель реальной школы и окончательно низвел с пьедестала модных Баянов.
>
> Молодой поэт <Николай> Богословский по-модному «напевно» произнес несколько своих очень красивых произведений. Очень прочувственно прочел свои прекрасные стихотворения т. <Александр> Боровский. Прочла свой гимн солнцу поэтесса М. Маслова. С красивой, но мало понятной по содержанию речью выступил тов. <Я. И.> Фридберг. Необыкновенно сильное впечатление произвела прекрасная декламация т. Барышева произведений новых поэтов.
>
> Тов. Поликашин[1049] прочел некоторые из своих богатых содержанием произведений пролетарской поэзии.
>
> Вечер закончился произведениями представителя прежних авторитетов т. Ляпичева[1050].

Второй вечер калужского Союза поэтов состоялся 23 января 1921 в помещении собственного клуба (пл. Свободы, здание быв. почты)[1051]. Даты других вечеров уточнить не удалось. Впоследствии был устроен литературный вечер, посвященный творчеству Маяковского (1 октября

1921): главы из книги С. Ермолинского «Тринадцатый апостол», декламация произведений В. Маяковского, прения[1052].

Вскоре на общем собрании Союза поэтов (29 октября 1921) был переизбран президиум. Новым председателем стал А.Л. Чижевский, издавший «Тетрадь стихотворений. 1914—1918 гг.» (Калуга, 1919), более известный впоследствии как ученый, создатель гелиобиологии. Несмотря на то что под его председательством был подготовлен к печати художественно-научный журнал «Искусство и наука», не вышедший в свет из-за технических и финансовых затруднений[1053], деятельность Союза поэтов фактически была приостановлена до лета 1922 вследствие отъезда из Калуги активных членов союза: «В союзе оставалось только 4 активных члена, несущих ответственные обязанности в советских учреждениях, которые не могли уделить много времени и значительно шире развернуть работы союза»[1054].

Весной 1922 года в Калугу приехал поэт В.Л. Королев. В июне он возглавил инициативную группу, состоявшую из наиболее активных местных литературных работников. На общем собрании калужского Союза поэтов (26 июня 1922), состоявшемся в помещении театрального техникума (ул. Ленина [быв. Облунская], 32), был констатирован «факт бездействия союза и избран Временный Президиум»[1055]. А. Чижевский на собрание не явился и попытался через прессу, объявив Временный президиум незаконным, отстоять свой председательский пост. Попытка его успеха не имела. Новое руководство реформировало калужский Союз поэтов в Калужский губотдел Всероссийского союза поэтов (КГО ВСП) и развернуло активную деятельность.

Первое открытое заседание КГО ВСП (21 июля 1922, театральный техникум) было посвящено памяти В. Хлебникова и прошло оживленно, с подъемом:

> Заседание далеко не носило характера «академического» однообразного чествования памяти покойного поэта: наряду с докладчиками, выступавшими с лозунгами и теорией левого искусства (В. Королев, М. Переверзева), делал доклад и Н. Смирнов, в качестве как бы представителя правых течений в искусстве.
>
> В литературных отделениях, кроме поэтов В. Королева и Н. Дурново, выступали с чтением стихов Хлебникова, Маяковского, Каменского уч<ащиеся> театрального техникума Ф. Воронецкая и И. Протопопов.
>
> Музыкальную программу провела свободный художник Достоевская, исполнившая Шопена, Бетховена, Мендельсона.
>
> В заключение левые поэты бросили вызов на диспут об искусстве представителям правых групп, предполагая устроить эту дискуссию в недалеком будущем.
>
> Заседание закончилось в 2 ч. ночи[1056].

Другой литературно-музыкальный вечер с участием преподавателей и учащихся музыкального техникума и членов Союза поэтов состоялся

8 августа 1922 в помещении музыкального техникума и также прошел весьма оживленно. От Союза поэтов выступали В. Королев и А. Барышев[1057].

Через пару дней был устроен «Вечер современной поэзии» (10 августа 1922, театральный техникум).

> Вечера Союза Поэтов с каждым разом проходят все оживленнее и непосредственнее, создавая столь необычное для калужской публики настроение живейшей заинтересованности и тесной спайки публики с выступающими докладчиками и оппонентами.
>
> В особенности носил такой характер последний из этих вечеров — Вечер Современной Поэзии. <...> Он вполне напоминал, в общем, бурные «боевые» вечера московских литературных клубов Всерос. Союзов Поэтов, Писателей, ожесточенные дискуссии в политехническом зале, проходящие иногда под неистовые аплодисменты одной части аудитории и сплошной свист другой.
>
> Правда, на Калужском Вечере Современной Поэзии не было еще такого резкого расслоения публики, но по активному интересу, проявленному аудиторией к происходившему на сцене, следует ожидать и у нас более точного определения литературных настроений и симпатий.
>
> В программной своей части Вечер имел доклады о русской поэзии студентов Моск. Худож. Литерат<урного> Института В. Безугловой и Н. Жарковой, доклад поэта Влад. Королева о Провинциальной Камене и чтение стихов Есенина, Клюева, Шершеневича, Ахматовой и др.
>
> В минус докладам можно, пожалуй, поставить некоторую беглость их, но она неизбежно вызывалась весьма большим количеством фактического материала, рассмотренного в докладах.
>
> Сделаны были характеристики самых разнообразных литературных направлений, школ, группировок и т.п.
>
> В заключение вечера состоялись весьма оживленные прения при участии М. Переверзевой, Н. Смирнова, Н. Богословского и докладчиков, затронувшие ряд насущных литературных вопросов[1058].

Планировалось, что в конце 1922 года В. Королев (в 1919—1921 годах близко стоявший к имажинистам), С. Спасский и Г. Владычина (сотрудничавшие с В. Королевым в Самаре и Бугуруслане) на московской Олимпиаде поэтов выступят как представители поэтической группы импрессионистов[1059]. Однако, не выработав общей декларации, они отказались от этого названия и выступали «вне групп»[1060].

Между тем осенью 1922 В. Королев организовал литературно-художественный журнал «Корабль» (№ 1. Октябрь 1922 — № 7/8. Январь 1923), на страницах которого публиковались как местные, так и московские деятели левого искусства (футуристы, имажинисты, конструктивисты, экспрессионисты и др.).

В то же время деятельность поэтов — членов КГО ВСП была тесно связана с театром.

Театральные эксперименты были начаты Б. Фердинандовым, приехавшим в Калугу осенью 1918 и поставившим «Стеньку Разина» В.В. Каменского, «Женитьбу» Н.В. Гоголя, «Гибель "Надежды"» Г. Хейерманса и др. Сам он участвовал в этих спектаклях и режиссером, и актером, и декоратором. Однако шедшее вразрез с навыками местных актеров, владевших лишь приемами психологического театра, а также с теми реалистическими спектаклями, к которым привыкли калужские зрители, новаторство Фердинандова встретило, по свидетельству театроведа, «полное неприятие со стороны буквально всех слоев калужской публики»[1061]. Уже в декабре 1918 Фердинандов вернулся в Москву.

Очередной импульс поиску новых форм театрального искусства дал «театральный октябрь». В рамках этого движения в Калуге был организован Теревсат (февраль 1921). Приветствуя появление нового театра, один из журналистов призывал: «Смелее, товарищи, ищите нового, смейтесь здоровым смехом, безжалостно топчите старых ложных божков, до сих пор почитаемых театральными рутинерами, совершайте революцию в театре»[1062]. Постановки Теревсата, судя по критическим отзывам местной прессы, разыгрывались в кубистических и футуристических декорациях[1063], малопонятных местной публике. Ставились агитпьесы «Разруха» В. Язвицкого, «Гвоздик» Н. Смирнова и др. Кроме того, Теревсат осуществил постановку массового зрелища (1 мая 1921), сценарий которого, написанный Н. и А. Смирновыми, состоял из следующих частей: «До войны», «Война», «Февраль 1917 года», «Октябрь 25», «Антанта-разруха», «Мирный труд»[1064]. В постановке Б.В. Бедлинского массовое зрелище носило условно-обобщенный и аллегорический характер и, по свидетельству очевидца, «не только заинтересовало, но и понравилось» зрителям[1065].

Осенью 1921 Теревсат был переименован в Ревтеатр. Вместе с названием в сторону реализма изменился и характер постановок. Так, в рецензии на постановку «Саввы» Л. Андреева (26 октября 1921; режиссер Алферов, художник В. Фирсов) отмечался сдвиг Теревсата, «застывшего на дохлом футуризме и кубизме, наследии старого строя, понятном только самим творцам»; в декорациях «Саввы» «нет футуризма; кубизм, импрессионизм умело использованы в стилизации, как примитивизация, как средство, а не цель, и каждый аршин их ярко рисует пьесу, чего не намечалось в прежних постановках "Теревсата", обычно отыгрывавшегося на бессмысленных кубах и футуризме халтурного свойства»[1066].

В 1922 году Ревтеатр закрылся.

Наконец, следует отметить преподавательскую и режиссерскую деятельность некоторых членов КГО ВСП (Н.Г. Смирнов, М.П. Переверзева, В.Л. Королев) в Калужском государственном театральном техникуме, работавших «в стиле нового (неореалистического) театрального искусства» и противостоявших «бытовому, натуралистическому театру»[1067].

На отчетном вечере театрального техникума (12 июля 1922, Загородный сад) была показана инсценировка рассказа Д. Лондона «Женщина ночью», поставленная М.П. Переверзевой.

> <...> На открытой сцене Загородного сада Театральным техникумом была показана новая, своя постановка, вызвавшая интерес предполагавшейся полной новизной театрального стиля и сценической интерпретации.
>
> Намечался спектакль в плане американизированного театра (культивируемого в Москве Форегтером и Фердинандовым) с примесью мюзик-холла.
>
> Режиссеры спектакля тт. Смирнов и Переверзева в условиях непродолжительной спешной работы дали (говоря безотносительно тщательности и удачности выполнения определенного стиля) в общем удачный спектакль <...>. Мюзик-холла фактически на сцене не было, гимнастические entrée (выходы) были тяжеловаты, мало использован и просцениум. <...> Надо надеяться, что в новой, предполагаемой в этом же плане американизированного театра постановке «негритянской трагедии» — «Блэк энд Уайт» стиль мюзик-холла будет воплощен более успешно[1068].

К 4-летию театрального техникума (10 октября 1922) был устроен праздничный вечер. После вступительного слова директора техникума небольшую речь о современном театральном искусстве произнесла М.П. Переверзева, от имени Губкома РКП (б) приветственное слово произнес Н.Г. Смирнов, от Союза поэтов с приветствием выступил В.Л. Королев. В программе юбилейного спектакля были показаны одноактные пьесы натуралистического характера «Волшебные звуки» и «Царевна Софья» Надсона (постановка Ф.П. Наттера), сатира на быт и нравы западноевропейского общества «Вор» О. Мирбо (постановка В.Л. Королева) и в плане буфф-балагана с неореалистическим уклоном пьеса «Оливы» (постановка М.П. Переверзевой)[1069].

Впоследствии велась работа «над спектаклем Героического театра, в который должна войти фанфаронада “Храбрый Касьян”, театр марионеток Артура Шницлера, “Когда взойдет месяц”, ирландская революционная пьеса Л. Грегори. <...> К новому <1923> году предположено окончательно подготовить кроме этого спектакля Героического театра еще “Сон в летнюю ночь” <Шекспир> (режиссер Н.С. Сажин) и “Бабьи сплетни” <К. Гольдони> (режиссер М.П. Переверзева)»[1070]. 31 декабря 1922 в помещении Губсовпартшколы была показана импровизация «Старый и новый год» (режиссер М.П. Переверзева)[1071]. 7 января 1923 в Гортеатре демонстрировалась постановка трагедии С. Поливанова «Жрец Тарквиний» (постановщики В.Л. Королев, Н.С. Сажин, Б.В. Бедлинский и М.П. Переверзева)[1072]. Один из вечеров театрального техникума (4 марта 1923; быв. Народный дом) «закончился “Джаз-бандом”, оркестром из небывалых инструментов: пустого чайника, конторских счетов и т.д. Трудно было уловить мелодию пьесы в исполнении таких инструментов, но исполнение было “забористое”»[1073].

Эти и другие постановки, в том числе «Слышишь, Москва?» С. Третьякова (апрель 1924, режиссер В.Л. Королев), поставленная в Гортеат-

ре, характеризуют деятельность левых театральных режиссеров Калуги как последователей московских театральных новаторов.

Тула

Прогремевший в Москве «театральный октябрь» эхом откликнулся в Туле. Здесь был организован 1-й Рабочий театр РСФСР, показавший 1 мая 1921 революционную трагедию «Зори» Верхарна в переделке В. Мейерхольда и В. Бебутова. Постановку осуществили режиссеры Д.А. Крамской и А.В. Корнеев, художники К. Овсянников и Н. Жуков[1074]. Спектакль вызвал многочисленные споры, взбудоражив местную публику:

> Зори. Сколько брани, упреков и обвинений вызвали они на головы идейных руководителей нового пролетарского театра РСФСР тт. Крамского и Корнеева.
>
> Тут и обвинения в футуризме, и «модернизме», и в кубизме, нарочитой стилизации и символизации, всего не перечесть. Кроме того, просто сюсюкающая брань профессиональной обывательщины, ошибшейся в расчетах на выгодную халтуру.
>
> Благодаря всему этому создалось какое-то враждебное отношение не только к «Зорям», но и к молодому рабочему театру. <...>
>
> — Что вы, помилуйте, защищать «Зори», когда сам товарищ X нашел, что это кубизм! и т.д.
>
> Правы ли были постановщики, стилизуя пьесу?
>
> — Безусловно, да. «Зори» — героическая трагедия, символизирующая мировую социальную революцию. <...> «Зори» символическая пьеса вне рамок времени и пространства. Сильная концентрация революционного духа. Воплощение великой идеи социализма. И если бы «Зори» ставить в бытовых тонах, столь любезных сердцу профессиональной провинции, одеть бы героев в блузы, мундиры и т.п., это значит отрубить идее голову, обесцветить ее, затемнить содержание формой. Стилизация же, освобождающая идею от быта, делает более легким и быстрым ее восприятие.
>
> Переходя к тому, насколько удалась постановщикам эта задача, нужно сказать, что, учитывая тульские условия театральной работы, она выполнена блестяще[1075].

Помимо «Зорь» той же командой режиссеров и художников был устроен вечер революционной сатиры (9 и 14 июня 1921), в программу которого вошли: композиция «Гимн труду!» (по Гастеву, Садофьеву и др.), «Разруха (Кто виноват?)» (В. Язвицкий), комедия «Новый фронт» (М. Криницкий)[1076]. Кроме того, была показана (24 и 26 июля 1921) трагедия Шиллера «Вильгельм Телль» (композиция текста В. Бебутова)[1077].

Судьба «театрального октября» в Туле мало чем отличалась от судьбы этой идеи в Москве и других городах. Прекращение финансирования художественных организаций в начале нэпа привело к ликвидации

театра, переформированного осенью 1921 года в Театр художественной миниатюры. Согласно журналистской заметке:

> Молодой театр художественной миниатюры, переформировавшийся из театра РСФСР-Тульского, в процессе своей работы не покидает выкинутого ранее лозунга «Революционизирование форм искусств». Недавно вместе с оперными отрывками «Евгений Онегин» <...> была поставлена комедия А.В. Луначарского «Вавилонская палочка (Что есть истина)» в новых красочных стилизованных декорациях, в ярких героических тонах и при непосредственном участии музыки в создании общего тона комедии. Постановка удачна[1078].

Постановки Театра художественной миниатюры не имели сколько-нибудь значительного общественного резонанса. Д.А. Крамской поставил в этом театре «Флорентийскую трагедию» (О. Уайльд), «Фарфоровые куранты» (опера-пастораль, либретто Надеждина), «Сганарель, или Мнимый рогоносец» (Ж.Б. Мольер), «Король велел бить в барабан!», «Театр купца Епишкина», «Княгиня Капучидзе» (Мюле) и другие миниатюры. А.В. Корнеев ставил «Едва распутались, или Вред от публикаций» (Н. Берников), «Дипломатический секрет» (на сюжет оперетты Легара «Веселая вдова»), «Два Пьеро» (Э. Ростан), «Мадемуазель Фифи» (Ги де Мопассан), «Мотя» (К. Тарновский), «Романтики» (Э. Ростан), «В старом парке» и др.

Летом 1922 Театр художественных миниатюр был закрыт. Д. А. Крамской перешел в «Рабочий театр»[1079]. Постепенно с театральной левизной в Туле было покончено.

Рязань

В деятельности Рязанских ГСХМ, организованных весной 1919 года, приняли участие левые художники Н.Е. Роговин и В.П. Киселев, зачисленные в качестве руководителей живописных мастерских 27 марта 1919[1080]. К сожалению, об их работе в Рязани практически ничего не известно. Видимо, преподавательская деятельность обоих была непродолжительна и ограничивалась 1919 годом. Впоследствии в обзоре работ, выставленных руководителями мастерских и их учениками (май 1921), критики констатировали, что «совсем не видно исканий новых форм. <...> Впрочем, каковы руководители, такова и физиономия всего предприятия»[1081]. Между тем работы левых художников Москвы все же экспонировались на «III выставке картин в Рязани» (11 ноября 1919 — конец марта 1920), организованной Губернским отделом народного просвещения. Выставка имела целью «ознакомить население со всеми течениями в живописи»[1082]. Большая часть экспонатов была получена от Московского отдела ИЗО Наркомпроса. Работам крайне левого крыла — футуристам, кубистам и беспредметникам — была отведена особая комната[1083]. Левые были представлены картинами А.А. Веснина, А.В. Гри-

щенко, И.В. Клюна, А.В. Куприна, А.В. Лентулова, М.И. Менькова, Я.С. Паина, В.Е. Пестель, В.И. Пожарского, Л.С. Поповой, А.М. Родченко, В.Ф. Степановой, В.М. Стржеминского, Н.А. Удальцовой, Р.Р. Фалька, Б.В. Шапошникова. За четыре с лишним месяца работы выставки ее посетило до 19 тысяч человек[1084].

Одновременно с открытием выставки инициативная группа местных поэтов (А. Манаев, В. Круглов, В. Кисин, Т. Мачтет, Д. Майзельс), включавшая и поэтов левого направления, организовала Рязанский дом искусств[1085]. Председателем стал Я.Ф. Сименс, тов. председателя — Д.Л. Майзельс, секретарем — В.М. Кисин, зам. секретаря — Н.П. Хориков[1086]. Один из первых вечеров в Доме искусств состоялся 23 ноября 1919.

> Яркое, исчерпывающее вступительное слово о «живой словесной ткани» новой поэзии и о выступавших поэтах, как представителях, сказал т. Сименс, председатель «инициативной группы Ряз. Дома искусств». Затем выступили поэты: В. Кисин, В. Круглов, Дмитрий Майзельс и А. Манаев, очень тепло и внимательно выслушанные собравшимися[1087].

Примерно в таком же составе эта группа выступала на ряде других вечеров (1919—1920). Некоторые из поэтов часто ездили в Москву и выступали там на вечерах ВСП. Результатом подобных контактов стала организация летом 1920 года Рязанского отделения ВСП, издавшего сборники стихов «Голгофа строф» (1920), «Коралловый корабль» (1921) и устроившего в течение 1921 года несколько поэтических вечеров и поэзоконцертов. В том же 1921 участники сборников (В. Кисин, Д. Майзельс, Н. Кугушева, Т. Мачтет, Н. Рещиков) провозгласили люминизм[1088]. В одной из рецензий на сборник «Голгофа строф» отмечалось: «<...> тоненькая брошюрка свидетельствует лишь об одном, что работа по созданию нового стихотворного языка и новых приемов поэтической изобразительности ведется не только в столицах»[1089]. В. Брюсов считал, что стихи Т. Мачтета в этом сборнике «явно примыкают к футуризму»[1090]. Среди других участников этого сборника Н. Хориков стал поэтом-акойтистом, Д. Туманный — одним из лидеров московской группы презантистов, Я. Апушкин примкнул к группе эклектиков.

УКРАИНА

По сравнению с Россией авангардистское движение получило на Украине существенно меньшее распространение. Деятельность представителей левого искусства охватила здесь только несколько крупных центров. Наличие двух национальных культур (украинской и русской) в общем географическом пространстве предопределило параллельное развитие наряду с русским авангардом и авангарда украинского, начало которому в 1914 году под непосредственным воздействием русского футуризма положил поэт М. Семенко. В 1917—1922 годах в русле ук-

раинского авангарда работали: поэтические группы «Комкосмос» (А. Слисаренко, Г. Шкурупий, Н. Терещенко и др.), группа динамистов «Гроно» (М. Терещенко, В. Полищук, В. Гадзинский и др.), панфутуристы (М. Семенко и др.), театральная мастерская Л. Курбаса «Березиль», художники В. Ермилов, А. Богомазов, А. Петрицкий, В. Меллер, К. Пискорский и др. Несмотря на многочисленные и тесные взаимосвязи с русским авангардом, языковая, а также в известной степени историческая, культурная и организационная обособленность придали украинскому авангарду своеобразную «самостийность», которая заставляет описывать его историю отдельно от русского, вне рамок данной работы. Здесь будет затронута только деятельность представителей левого искусства, работавших в русле русского авангарда.

Харьков

Литературно-художественная и театральная жизнь Харькова, как и других городов, находившихся в зоне боевых действий Гражданской войны, была тесно связана с общей военно-политической обстановкой и с отношением различных властей, захватывавших город, к искусству, а также с отношением деятелей искусств к разным властям. В этой связи время 1918—1922 годов можно разделить на несколько периодов, в течение которых работа в Харькове деятелей левого искусства приобретала различные масштабы и формы.

В конце декабря 1917 в Харькове была распущена Городская дума, разоружен 2-й Украинский полк, и власть перешла в руки большевиков. Другие харьковские украинские полки признали советскую власть. Переход власти от Временного правительства к большевикам существенно не отразился на деятельности левых, устраивавших, как и раньше, выставки и литературные вечера.

Несколько харьковских художников левого направления (В.В. Бобрицкий, В. Дьяков, Н. Калмыков, Б.В. Косарев, Н.М. Мищенко, Г.А. Цапок и Б. Цибис) объединились в «Союз семи» и устроили в Художественном училище (ул. Каплуновкая, 8) выставку живописи графики и скульптуры под названием «Выставка семи. Первая» (17 декабря 1917 — 7 января 1918). В каталоге выставки они пропагандировали искусство «чистых форм и красок»: «Да будет все настоящее; музыке — звук; ваянию — форма в тесном смысле; слову — ценность наречия. <...> Живописная живопись — вот лозунг живописца и все прочее — свобода»[1091].

Небольшое число (214 по каталогу) произведений, растянутых по длинным стенам, холод, царивший в помещении, слишком явная подражательность всех почти выставленных холстов создают холодную пустоту в душе посетителя выставки.

Затеянная с большими претензиями на новизну, новизны эта выставка, к несчастью, не представляет. Кто знаком с произведениями Пикассо,

Гогена, Матисса, Бакста и др., тот ясно увидит чересчур осязательное подражание этим художникам наших молодых «семи».

Особенно сильно сказывается этот недостаток у «ядра» выставки.

Молодежь — устроители били на оригинальность, новизну, а новым все это было лет десять-пятнадцать тому назад. Для харьковской публики такая выставка может показаться очень крайней, в центрах же художественной жизни она очутилась бы в хвосте претендующих на новизну.

Во вред выставке является и односторонность, сказавшаяся в подборе произведений; если бы здесь были представлены все течения, выставка была бы гораздо полнее; правда, это, может, сказалось бы во вред цельности физиономии выставки <...>. Раскол на правое и левое течение в таком молодом и неокрепшем организме, как харьковский художественный мир, едва ли принесет кому-нибудь пользу. <...>

Переходя к рассмотрению отдельных художников, мы отметим раздвоенность некоторых из них между стремлением писать по-новому и подлинною манерою их творчества.

К таким художникам следует отнести прежде всего г. Н. Калмыкова. Все его мелкие акварели и рисунки очень поэтичны по краскам и интересны по композиции. Сюда можно причислить «Лунную сонату», «Наши души», «Эскиз декорации», «Маскарад» и «Лунного Пьеро». Большое же его полотно с пляшущими телами надуманно и подражательно.

Другим, таким же двоящимся автором является г. Н. Мищенко; из крупных его кубистических произведений лучшим по красочным заданиям нужно признать «Желтый цветок». В мелких акварелях чувствуется сходство с г. Калмыковым.

Г-н В. Бобрицкий весь насыщен, наполнен и даже переполнен Бакстом; все рисунки костюмов и декораций его дышат только Бакстом. Недурны были бы миниатюры, заставки и концовки, если бы не отравивший их Обри Бердслей. По красочным заданиям интересен портрет поэта.

Но кого от души жаль, так это г. Дьякова с его чересчур явной подражательностью Пикассо, Гогену и др. Почти ни капли самостоятельности! Единственным отрадным исключением является его «мертвая природа», изображающая хлеб и несколько банок.

Произведения г. Г. Цапок черны, резки и так же мало самостоятельны; из них можно выделить «Автопортрет» и «Борьбу в цирке».

Г-н Б. Косарев очень плодовит и несомненно талантлив. Пройдут его увлечения молодости, и при его любви к работе из него может выйти хороший мастер.

Скульптура г. Б. Цибис, сделанная под Коненкова, едва ли может надолго задержать зрителя[1092].

На выставке был устроен диспут (6 января 1918). По докладу «О социальной ценности искусства», сделанному В.Л. Рыжковым, дискутировали Г. Шенгели, Е. Ланн и др.[1093] Впоследствии отмечалось, что выставка «Союза семи» свежестью и бунтарством работ никому не ведомых доселе молодых художников сразу обратила на себя внимание харьковской публики, привычной к вечным перепевам одного и того же[1094].

Параллельно с мая 1917 в Харькове работал «Союз искусств» (Сумская, 14), включавший музыкальные, живописные и скульптурные мастерские. «Союз искусств» устраивал театральные постановки, литературные и музыкальные вечера, выставки ученических работ по живописи и скульптуре. В живописных и скульптурных мастерских, Художественном цехе, а также в театральных мастерских занимался, в частности, тогда еще гимназист С. Юткевич (у художника Э.А. Штейнберга и режиссера П.И. Ильина)[1095]. В. Бобрицкий оформлял декорации к постановке П.И. Ильина драмы А.М. Ремизова «Трагедия о Иуде принце Искариотском» (ноябрь—декабрь 1917); актер и режиссер Б.С. Глаголин читал лекции «Творческие пути театра» (ноябрь 1917).

Весной 1918 «Союзом искусств» была организована в помещении Художественного училища «Первая выставка картин “Союза искусств”» (7 мая — 1 июня 1918), в которой участвовали художники всех направлений, в том числе члены группы «Союз семи» В. Бобрицкий, Н. Калмыков, Б. Косарев, Г. Цапок и Б. Цибис. Из картин других художников, близких «семерке» по духу, выделялись работы Мане Каца.

> <...> Если к портретам Мане Каца подойти с точки зрения изобразительного искусства — сплошное безобразие! Боже избави нас всех от встречи с типами, которые имеют ярко-желтые, малиновые или еще какие-нибудь неподобающего цвета физиономии, да с такими упрощенными чертами! <...> Но у Каца есть то же отношение к линии и краске, как к художественным ценностям <...>; только у него очень много молодого задора и мало ритма, большого ритма. Ритма в линиях много у Калмыкова. Если Калмыков сдержит те обещания, которые есть в его портретах и даже в его «Поэме труда», он будет видным созидателем грядущего искусства[1096].

После коллективного выступления на выставке «Союза искусств» члены «семерки», по свидетельству современника, «сразу получили признание»[1097]. Тогда же к группе примкнули художники В. Ермилов, А. Гладков и М. Кац, принявшие участие вместе с членами «Союза семи» в сборнике автолитографий и статей «Семь плюс три» (Харьков, 1918). Заслуживает внимания рецензия на этот сборник, создававшая благожелательную атмосферу для харьковских левых художников:

> <...> Прекрасное короткое предисловие: «От нас, связанных только молодостью». Но различные при поверхностном взгляде, они объединены не только молодостью, но и общностью задач, взглядов на искусство, иногда одними и теми же путями достижений и тем, подчас неуловимым общим, что заставляет, по-видимому, не похожих друг на друга художников объединяться в группы и выступать вместе.
>
> Наиболее интересными в сборнике являются Б. Косарев и Б. Цибис. Кроме ранее выставлявшегося «Портрета Евреинова», потерявшего много при репродуцировании, Косарев представлен двумя характерными для него вещами с переработанной техникой старых русских иконописцев. <...>

В деревянных скульптурах Цибиса видно сознательное отношение к форме, непосредственно вытекающей из материала. В этих работах художник статичностью приближается к примитиву каменных баб.

Из трех работ В. Бобрицкого, все разные и имеют между собой мало общего. <...> Чистыми живописцами являются Дьяков и Мищенко. Последний вместе с хорошо знакомыми по выставкам харьковской публике — крайние «левые» художники союза. Дьяков варьирует Пикассо. Цапок в своих работах опять повторяется. Симпатично примитивен А. Гладков. К сожалению, репродукции работ Мане Каца и Н. Калмыкова не дают возможности судить о них по сборнику[1098].

По-видимому, издание этого сборника стало последним коллективным выступлением «Союза семи». В дальнейшем входившие в него художники работали уже вне рамок группы.

В октябре 1918 в Художественном цехе был образован живописно-скульптурный отдел, объединивший около 25 художников и скульпторов. Сотрудники отдела работали главным образом в контакте с драматической мастерской, где под руководством П.И. Ильина создавали декорации для постановок Цеха «Трахиянки» (Софокл), «Игра о св. Николае» (Ж. Бодель), «Странствующий студент» (Г. Сакс) и др., а также декорировали новогодний бал Цеха[1099]. Б. Косарев и Г. Цапок оформили «Подвал актера» (Сумская, 6), открывшийся 5 ноября 1918. Г. Цапок расписал вход и бар, Б. Косарев — зрительный зал[1100].

В первой выставке картин и скульптуры Художественного цеха (май — июнь 1918) участвовали только художник Э. Штейнберг и скульптор Л. Блох[1101]. В январе 1919 была устроена 2-я выставка Художественного цеха, в которой приняли участие уже более 10 художников.

<...> Теперь, когда партийная группировка художественных сил более или менее определилась, выставку художественного цеха можно рассматривать как примиряющую, занимающую среднюю позицию в борьбе правых и левых художников. Партийное соотношение в данный момент таково: справа — «Товарищество харьковских художников», «Союз искусств», слева — «Союз семи» и «Горн» (анарх.-инд. художников) и между ними Художественный цех. <...>

Переходя к рассмотрению данной выставки, отметим прежде всего работы мастера Художественного цеха — Мане Кац. Культурность его работ, композиционные и цветовые задачи заставляют обратить на него внимание при обзоре выставки. Чрезвычайно отрадно констатировать факт тяги к кубистическому построению (в портрете поэта Ланна, неприятно, впрочем, действующего модерном тона лица и волос). Поскольку пространственные отношения и формы связаны с присущим ей цветом (явление ситуации отбрасываю) — современная живопись (кубизм) не допускает столь вольного отношения к цвету. Если Мане Кац принимает живопись как пластическую интеграцию, то красочная основа его работ ложна. <...> Из

лучших его вещей назовем групповой портрет и портрет поэта Ланна. Что же касается Interieur'a, то он не совсем самостоятелен, творчество Марка Шагала несомненно повлияло на художника. <...> Художник Кац производит несомненно наиболее законченное впечатление на выставке и по мастерству стоит выше всех остальных участников.

Э. Штейнберг, выставивший несколько старых, всем надоевших по многим выставкам работ, в обычной своей манере, не прибавил ни слова к тому, что было сказано им несколько лет тому назад.

<П.Т.> Коваленко[1102] вполне усвоил манеру Штейнберга, но свежестью краски и менее проявленной склонностью к «München-стиль» производит более отрадное впечатление.

<Е.А.> Агафонов[1103] груб в краске и композиции, да и нетверд в рисунке. Лучше других «Натурщица».

И. Эренбург уместен на ученической выставке, да и то его рисунки сангвиной школьной критики не выдерживают.

Леонора Блох выставила уже виденный нами мрамор, с натуралистической стороны грамотный, но от задач современной скульптуры крайне далекий.

Следует упомянуть о двух nature mort'ах художника <К.Е.> Костенко, французская школа и мастерство которых заставляет выделить их из числа выставленных работ.

Желание <М.А.> Волошина совместить поэзию и живопись приводит к довольно неприятному результату в виде его акварельных стилизованных с «контурком» пейзажей.

Остальные участники, в том числе и Иванов, не отошедший от чар символических, рассмотрению не подлежат[1104].

2-я выставка оказалась последней в работе Художественного цеха. Очередная смена политической власти изменила течение художественной жизни. Но прежде чем перейти к новому периоду в деятельности харьковских левых художников, остановимся на выступлениях в Харькове в 1917—1918 поэтов левого направления.

Начнем с Г. Шенгели, устроившего 17 (30) декабря 1917 в мастерской «Союза искусств» (Сумская, 14) лекцию «Алгебра и гармония (о методе исследования произведений слова)»[1105].

<...> Стремление пушкинского Сальери «алгеброй гармонию измерить» не содержит в себе, конечно, ничего кощунственного.

Правда, однако, и то, что наше время является порою исключительного сальеризма. Изнанке поэтического произведения, скрытому механизму его никогда, на памяти русской литературы по крайней мере, не уделялось столь пристального, столь поглощающего внимания. <...>

Прочитанный в воскресенье в «мастерских Союза искусств» доклад Г.А. Шенгели и был посвящен методам исследования этих приемов. Помимо содержания, докладчик различает в поэтическом произведении еще две формы: внешнюю — «совокупность особенностей метра, ритма и словесной инструментовки» и внутреннюю — «совокупность особенностей

образов, грамматической и риторической конструкции». Исследования содержания докладчик в своей лекции не касался вовсе, излагая только способы изучения различных элементов, образующих обе формы.

Здесь докладчик продемонстрировал вычерчивание тематического скелета, дав графическое изображение развития основной темы стиха, прорастающей подчас побочными темами (на «Стансах» и «Памятнике» Пушкина); он представил подразделение образов на чувственные, эмоциональные и интеллектуальные; упомянул о метафорическом, метонимическом и синекдохическом образовании образов, за подробностями отослав к докладу И.И. Гливенко «Об исследовании лирических композиций», прочитанному недавно в «кружке для изучения истории литературы при Харьковском университете», и остановился на способах исследования словесной инструментовки и оркестровки стиха. Какой большой любви и терпения требуется здесь от исследователя, свидетельствуют хотя бы те четырнадцать тысяч букв «Египетских ночей» Пушкина, которые исчислял и классифицировал докладчик.

После перерыва докладчик ознакомил со способами исследования метра и ритма.

Большой публики — обычной публики всяких лекций — доклад г. Шенгели, естественно, не собрал, но сошедшаяся небольшая аудитория искренно интересующихся отнеслась к нему с должным сочувствием и интересом[1106].

Вообще, Г. Шенгели достаточно много выступал в течение 1918 года, читал лекцию о Блоке (7 апреля 1918)[1107], читал стихи и доклады на вечерах «Союза искусств» (2 ноября 1918)[1108], делал доклад «Поэзия космической пышности» о поэзии М. Волошина (13 декабря 1918)[1109], редактировал журнал «Камена», где печатались его статьи, стихи и рецензии.

Помимо Шенгели в Харькове выступали и другие поэты-футуристы. Вечер Тихона Чурилина, в то время убежденного анархо-коммуниста, был устроен в зале Общественной библиотеки 19 (6) марта 1918 и открылся рефератом проф. Ф.И. Шмита «О словотворчестве», кроме того, артисты Е.А. Полевицкая и А.А. Баров читали стихи Чурилина, которого преподносили как последователя импрессионизма, ставшего потом ярым кубофутуристом[1110]:

<...> Прекрасный популярный реферат, прослушанный с большим интересом, ввел слушателей в круг творчества импрессионистов вообще и Тихона Чурилина в частности, и, дав ясное и полное представление об источниках, задачах, смысле и значении импрессионизма и футуризма, подготовил слушателей к пониманию и правильной оценке Тихона Чурилина. Но, несмотря на это, стихотворения поэта не могли убедить слушателей в правильности оценки импрессионистского творчества, сделанной референтом, если бы не были прочитаны с таким пониманием, выразительностью и музыкальностью, с какою это сделано было г-жой Полевицкой и г. Баровым. В чтении этих талантливых артистов образность настроения,

художественная изобразительность поэзии, сочность и яркость стихотворений молодого поэта выступили с особенной ясностью и подтвердили мнение референта, как о том, что стихотворения такого рода приближаются к мелодии, содержание которой угадывается без слов, так и о том, что чтение их требует особенной выразительности, музыкальности.

И, действительно, стоило только услышать чтение самого поэта, как почувствовалась громадная разница.

В его чтении стихи не производили уже такого впечатления, не имели тех красот, которые выявляли в них талантливые артисты, и поэт, пожалуй, выиграл бы, если бы ограничился чтением двух-трех стихотворений, предоставив чтение остальных г-же Полевицкой, г. Барову. Из стихотворений, прочитанных этими артистами, особенно хорошее впечатление, определяющее степень и особенности дарования Чурилина, произвели «Пьяное утро», «В больнице»[1111], «На гауптвахте», «Симферопольский бульвар», «Там сущая Русь»[1112], относящееся к переживаемым событиям, «Вальс у костра»[1113]. Судя по ним, можно сказать с уверенностью, что в лице Чурилина мы имеем дело с талантливым поэтом, еще не совсем определившимся, но интересным, глубоким, содержательным, тонким, разнообразным и многообещающим. Кто он больше, импрессионист или футурист, сказать трудно, в строгом смысле скорее ни то ни другое, но поэт — и поэт несомненный, а это — все[1114].

Другой вечер Т. Чурилина (21 [8] июня 1918) состоялся в «Союзе искусств» при участии проф. А.И. Белецкого, П.И. Ильина, читавших стихотворения Чурилина; А.П. Прокопенко произнес «слово о поэзии Т. Чурилина»[1115]. Тогда же в издательстве «Лирень» были выпущены книги Чурилина «Вторая книга стихов» и «Конец Кикапу»[1116]. Рецензируя «Вторую книгу стихов», в те годы поэт, а впоследствии прозаик и переводчик Е. Ланн отмечал: «Стихия Чурилина — слово, настигнутое поэтом в минуту, когда оно плавилось в глубине сознания, — нет знакомых суффиксов и флексий, вылущено ядро слова и вылущенным предстало оно; либо незнаемые нами суффиксы обросли корень, оттеняя резче образ в нем заключенный. <...> Подлинный интуит слова — он не заботится о читателе, требует от него такой же остроты проникновения в словесное мясо, какой наделен сам. Даже эстетическая культура немногому поможет в оценке его стихов, и слишком немногие сумеют отчетливо представить, каким необычайным инстинктом слова богат поэт»[1117].

Впоследствии Т. Чурилин жил в Крыму и не принимал участия в литературной жизни Харькова.

Кроме Чурилина в мастерской «Союза искусств» (Сумская, 14) выступал также поэт Алексей Чичерин (31 марта 1918), читавший произведения московских футуристов В. Маяковского (поэма «Человек»), В. Каменского (поэма «Стенька Разин»), Д. Бурлюка и свои[1118]. Один из очевидцев, весьма удрученный переживаемыми политическими событиями, довольно резко откликнулся на этот вечер:

> «Трицпервого» марта с<его> г<ода> я отправился слушать, а главное смотреть, как раздастся в Харькове в маленьком театре мастерских искусств чеканным медногласом «благовесть московских футуристов». Я увидел на сцене молодого человека, поэта Чичерина, в женском матине, почти с обнаженными руками и огромным куском красного газа на груди и услыхал фразы: «как я люблю беременных мужчин», «беременную башню» и о каких-то лицах, питающихся девичьим мясом[1119] <...>.
>
> Нам кажется, что сейчас <...> облачаться в матине и кричать о «беременных мужчинах», «брюхатых башнях» и восторгаться «теми, кто питается девичьим мясом» не только противно, но и преступно[1120].

Ситуация на Украине и на юге России была, действительно, нестабильная. Нарушив Брестский договор, австро-германские войска в марте 1918 года захватили Киев, Чернигов, Одессу, Полтаву; в апреле — Екатеринослав, Харьков, Симферополь. В результате формирования новой власти на оккупированной территории 29 апреля 1918 гетманом Украины был избран П.П. Скоропадский. После подписания Германией капитуляции в Компьенском лесу (11 ноября 1918) австро-германские войска стали эвакуироваться с Украины. Это отразилось и на положении Скоропадского. 14 декабря 1918 он был свергнут, и власть захватила Украинская Директория во главе с В.К. Винниченко и С.В. Петлюрой. Политические катаклизмы, без сомнения, влияли на деятельность левых в бытовом плане, но, по существу, властям было не до искусства. Ситуация резко изменилась только в конце декабря 1918 — феврале 1919, после того как советские войска отбили у петлюровцев Харьков, Полтаву, Екатеринослав, Киев и другие города.

Начавшаяся с первых же дней активная работа большевиков по привлечению на свою сторону деятелей искусства привела к занятию многими из них руководящих постов. В январе 1919 заведующим Всеукраинским отделом искусств был назначен А. Гастев. В середине января был образован Профессиональный союз деятелей левого искусства, в правление которого вошли Г. Петников (председатель), В. Бобрицкий (тов. председателя), В. Пичета (секретарь), Б.С. Глаголин, А.Я. Могилевский, В.О. Перцов, А.А. Смирнов, Б.К. Яновский. Констатировав «факт огромной культурной работы, проводимой советской властью» и живую связь ее «с судьбами <левого> искусства, гонимого и отвергаемого доселе буржуазным обществом», Союз счел необходимым принять «самое активное сотрудничество с ней на всех путях ее культурных начинаний и деятельности»[1121]. Тогда же в Харькове был сформирован верховный художественный орган Украины — Совет искусств, в задачи которого входила охрана памятников искусства, вынесение искусства на улицу, чтобы сделать его «достоянием широких масс народа»[1122], а также общая организация художественной жизни. Должность председателя Литературного комитета Украины и литературной секции Совета искусств занял Г. Петников, театральную секцию Совета искусств возглавил президент Художественного цеха П. Ильин, музыкальную секцию — М. Бихтер. Во

главе литературно-издательского бюро стал В. Рожицын, в редколлегию вошли В. Рожицын, Г. Петников, А. Гастев, Вершинин, И. Кулик.

Формулируя художественную политику Совета искусств, А. Гастев, в частности, говорил: «Новому искусству было трудно при условиях старого режима, при сильной конкуренции связавшего себя с режимом, глубоко пустившего в него корни старого искусства, проявить себя в достаточной степени. При помощи государства, покровительствующего новому искусству, окажется возможным вырваться наружу всем талантам, которым старые навыки, старые вкусы и требования мешали показать себя в должной мере. И тот же государственный характер Отдела искусств поможет создать новое искусство, которое возможно полно отвечало бы пролетарским и народным запросам. <...> Три понятия должны стать основаниями нового искусства, проходить через него красной нитью, возглавлять и заключать его — Революция, Индустрия, Война. Новое искусство создаст новые песни, создаст новые струны, вырвется из тесных стен, давящих и гнетущих, современного театрального здания. Но мы не должны и не можем отбрасывать наследство прошлого. Мы должны открыть двери музеев перед широкими массами, приблизить к ним образцы искусства и научить их понимать произведения мастеров кисти. Все лучшее, что есть в области театра, должно стать достоянием этих масс. Театр, как развлечение, отойдет в вечность, театр будущего должен носить характер театра демонстрации. Радость музыкального творчества мы должны вывести из дворцов и перенести на фабрики и в села, где, может быть, нам удастся в корне изменить и музыкальную и вообще художественную инструментировку»[1123].

Несколько более радикальную трактовку художественной политики давал член Профсоюза деятелей левого искусства В. Перцов. В статье, опубликованной в приложении к харьковским «Известиям», он утверждал: «Кривая развития общественной культуры в наши дни резко ломается. Происходит разрыв вековой непрерывности. Техническое художественное могущество, добытое буржуазной цивилизацией, сменяется мало совершенными исканиями пролетариата в области новой формы. Близость деятелей крайней левой русского искусства к народным массам позволяет им осмыслить происходящий ныне процесс в его исторической необходимости, вышибающей оружие творчества на всех путях жизни и мысли и, в частности, в области искусства из рук господствующих классов. <...> Очевидно, что культурному авангарду рабочего класса рука об руку с революционным искусством интеллигенции придется проявить необходимую твердость в деле разъяснения массам исторического значения и должной оценки каждого этапа, пройденного искусством, <...> и, не пугаясь неизбежных мер художественной цензуры, — содействовать процессу организации чистых форм и стремлений новой культуры. Только отбросив демократизм, ложный в искусстве столь же, как и в жизни, Советская власть выйдет на широкую дорогу культурно-классового строительства»[1124].

О том, как понимался Всеукраинским отделом искусств термин «новое искусство», свидетельствуют фамилии участников изданного им

«Сборника нового искусства» (Харьков, 1919)[1125]. Сборник включал стихотворения Е. Гуро, Б. Пастернака, Г. Петникова, В. Хлебникова, Н. Асеева, В. Маяковского, статью о «Союзе семи», прозу и статью А. Гастева, а также статьи Ф. Шмита, В. Рожицына, библиографию футуризма и рисунки В. Бобрицкого, В. Дьякова, Н. Мищенко, Н. Калмыкова, Б. Косарева, Г. Цапока, Б. Цибиса, В. Пичеты, М. Синяковой и В. Ермилова. При этом во вступительной статье футуризму были посвящены сочувственные строки: «Художественный максимализм! Вот внешнее определение футуризма. Глубоко враждебный какому бы то ни было академизму и общепринятым образцам, футуризм прокладывает свой эстетический путь в области самых крайних ересей. Это — еретическое искусство, с которым читательская масса никогда не в состоянии будет примириться, которое никогда не будет пользоваться широким влиянием, которое никогда не выработает образцов общепризнанной красоты»[1126].

Вслед за Литературным комитетом в феврале 1919 при Всеукраинском отделе искусств были образованы Комитет по охране старины и искусства, Комитет изобразительных искусств, Театральный комитет, Музыкальный комитет, в марте — Кинокомитет; в работе некоторых из них (Театральный и Музыкальный комитеты) также принимали участие члены Профсоюза деятелей левого искусства. Комитеты вели главным образом организационную и административную работу. Так, в частности, Литературный комитет, возглавлявшийся Г. Петниковым, организовал несколько секций: поэтическую (зав. О. Мандельштам), журналистики, лекционно-инструкторскую (зав. В. Рожицын). Одновременно Г. Петников в приложении к «Известиям» печатал стихи В. Маяковского, В. Хлебникова, С. Спасского, А. Гастева, свои и других. Кроме того, было организовано издание журнала «Пути творчества» (в 1919 были выпущены № 1/2, 3, 4).

После занятия советскими войсками Киева (5 февраля 1919) туда в середине марта 1919 года из Харькова переехало правительство и другие советские организации, включая Всеукраинский отдел искусств и Совет искусств.

Помимо участия в деятельности государственных учреждений, деятели левого искусства продолжали работать в Художественном цехе (Сумская, 14), где в первой половине 1919 года были открыты учебные мастерские: драмы (руководитель П.И. Ильин), танца (руководитель Е.И. Вульф), живописи (руководители М. Кац, Э.А. Штейнберг и др.), гравюры (руководитель К.Е. Костенко), литературной композиции (руководитель М.П. Самарин), музыки (преподаватели Б.К. Яновский и др.), скульптуры (руководитель Л. Блох), стихотворства (руководитель Г.А. Шенгели)[1127]. Кроме того, совмещение П.И. Ильиным должностей президента Художественного цеха и председателя Театрального комитета позволило Художественному цеху издавать журнал «Творчество» (февраль—июнь 1919).

В мастерской Г. Шенгели часто выступали поэты, в том числе Г. Петников, читавший стихи свои и В. Хлебникова. В апреле 1919 приехал и

сам Хлебников, живший на даче Синяковых. Он также выступал в мастерской Шенгели с чтением стихов. По воспоминаниям С. Юткевича, «был он худ, странен, дурно одет, но все это переставало замечаться при взгляде на его вдохновенное лицо. Читал он стихи свои не слишком эффектно, заметно уступая Петникову»[1128].

Г. Шенгели, кроме выступлений в мастерской, читал доклад «О поэтах революции» и стихи в клубе Карла Либкнехта (28 марта 1919)[1129], печатался в харьковских журналах «Творчество», «Парус», «Театральный вестник», выпустил книгу стихов «Еврейские поэмы».

В мае 1919 после обострения обстановки на фронте Г. Петников ушел добровольцем в Красную Армию; Г. Шенгели перебрался в Одессу.

Левые художники в первой половине 1919 года отличались особой активностью. Часть их (Е. Агафонов, Н. Мищенко, Г. Цапок) приняла участие в «Первой выставке» (23 февраля — 23 марта 1919), организованной подотделом искусств Отдела народного образования Харьковского Совета рабочих депутатов в здании Художественного училища (ул. Каплуновская, 8). Выставка включала отделы: профессиональный, рабочих-самоучек (123 человека, 1200 работ), детский и школьный (140 человек, 3000 работ)[1130]. Подробных отчетов о выставке не найдено, но один обозреватель отметил, что «рабочим непонятен отчасти футуризм» и что они также «сдержанно относятся к импрессионизму»[1131].

Другие художники (В. Ермилов, В. Бобрицкий) расписывали фойе харьковского цирка. Кроме того, В. Ермилов был назначен главным художником праздничного оформления города к 1 Мая 1919[1132] и привлек к этой работе других левых художников.

Наконец, следует упомянуть о театральной работе артиста и режиссера Б.С. Глаголина и композитора Б.К. Яновского, входивших в харьковский Союз деятелей левого искусства.

На вечере докладов о реформе театра (16 марта 1919) в помещении 1-го Советского драматического театра (быв. театр Н.Н. Синельникова) заведующий подотделом искусств Харьковского Совета рабочих депутатов Пригожин призывал «создать образцовый показательный театр, независимый от дурного вкуса публики; театр, могущий насаждать истинное понимание искусства, воспитывающий зрителя для величайших достижений», «театр, создаваемый для исканий в искусстве»[1133]. Таким он предполагал сделать 1-й Советский драматический театр. На том же вечере с докладом о конкретных мероприятиях, необходимых для проведения в жизнь намеченной реформы, выступил Б.С. Глаголин, назначенный членом комитета по управлению 1-м Советским драматическим театром и его главным режиссером. Всем артистам было предложено в трехдневный срок подать заявления о желании работать в новом театре. На собрании артистов Глаголин «заявил, что советует перейти на службу советской власти, власти "прочной и крепкой", и что отказ от нее может быть чреват неприятными последствиями и повлечь за собой обвинение в саботаже»[1134]. Антибольшевистски настроенная театральная труппа отказалась от сотрудничества, и Глаголину пришлось набирать

новую — из статистов и сотрудников театра Синельникова. Сложившаяся ситуация получила идейно-художественное обоснование. Призывая создать новый театр, Б. Глаголин принципиально отверг актерскую игру, утверждая, что «притворство актеров есть только наружный и пустой признак театра, а не его внутреннее содержание. <...> Я не хочу больше лукавить и “разыгрывать” роли: я понял, что у каждого человека может быть на всю жизнь только одна роль — быть самим собой. Но не к отрицанию театра привело меня это прозрение, а к тем его друзьям, которые уже давно провозгласили, что “настоящие актеры никогда не надевают маски”. Роль “самого себя” — роль долгого пути, полная внутренних граней, преображения нашей личности, всех этапов ее культуры, всех падений, умираний и всех ее взлетов и воскресений. Ведь только это и целесообразно, — только это и может сопричислить вас к мировой жизни, расширить ваш маленький мирок до бесконечности вселенной»[1135]. Предполагалось создание художественной студии для подготовки кадров исполнителей, но из-за материальных трудностей открытие студии не состоялось.

На открытии 1-го Советского драматического театра (апрель 1919) была показана пьеса «Пан» (Шарль ван Лерберг) в постановке Б.С. Глаголина, с музыкой Б.К. Яновского и декорациями В. Бобрицкого и Б. Косарева. Содержание пьесы заключалось в следующем: на землю явился воскресший бог древних греков Пан, бог любви, стад и «панического» ужаса. Его принял и поклонился ему только простой народ — пастух и его жена, отдавшие ему в жены свою дочь Паниску. Пан — символ чистой, новой жизни в единении с природой. С его приходом хижина пастуха озарилась светом и наступила Весна. Остальное общество (кюре, аббат, бургомистр, учитель) не признало бога. Они в панике от новой жизни и той свободы, которую несет с собой царство Пана. Однако все их усилия изгнать Пана и оградить от него жителей не достигают результата. Постепенно жители обращаются в новую религию. Аббат и бургомистр согласны на мир с Паном, но уже поздно: их сметает победоносный вихрь вакханок, фавнов и «обращенных», идущих во главе с Паниской навстречу Пану.

Конечно, мнения публики резко разделились. Один из актеров, отказавшихся от сотрудничества с Глаголиным, расценил постановку как «апофеоз цинизма»:

> <...> Глаголин дошел до полной беззастенчивости, порнография в самой неприкрытой форме возводилась им чуть ли не в культ. Глаголиным был поставлен на сцене «Голый балет»: все исполнители были в костюме праотцев. Для пущего эффекта балет сходил в публику. Голые мужчины и женщины располагались в довольно непринужденных позах по барьерам лож... В ответ на замечания и обвинения в порнографии, Глаголин объяснил публике, что цель его — возбуждение здоровой чувственности: «стыдиться нечего. Благодаря войне у нас уменьшилось народонаселение... Пускай после этого спектакля мужья больше полюбят своих жен»...

Во время антрактов и после спектакля Глаголиным устраивались собеседования, обращавшиеся по большей части в митинг и вызывавшие постоянные скандалы. Собеседования инсценировались Глаголиным. Во всех углах сидели его люди, поддерживающие его возгласами одобрения, подававшие реплики. Когда положение становилось острым, когда публика резко выражала свое неудовольствие, Глаголин скрывался за кулисы, уступая свое место какому-нибудь коммунисту[1136].

Без сомнения, это — тенденциозная точка зрения. Трудно поверить, чтобы коммунисты допустили в агитационном образцово-показательном театре открытую порнографию; тем более, что спектакль в течение апреля—мая 1919 года был показан 28 раз, вплоть до закрытия сезона. Очевидно, «костюм праотцев» включал, как минимум, набедренную повязку. Сторонники постановки дали совершенно иную оценку:

Буйно полнокровная, целомудренно чувственная пьеса.

Односторонняя, но в односторонности этой отчетливо гремит мятеж против рационалистической духовности. <...> «Пан» — призыв к здоровому целомудрию, к полноте жизни и ее сгустка — любви. <...> Буйный пляс сатиров и сатиресс втягивает все население деревни, и аббату остается лишь задергивать занавес, ограждая от соблазна хоть зрителей. <...>

Радостно пьяные декорации, русские орнаментальные мотивы коих переплетались с нерусскими костюмами и фабулистической вязью, знаменуя всераспространенность панизма <...>. Финальный пляс сатиров, в который втягивались сидевшие в креслах люди в пиджаках и студенческих мундирах, заканчивал пьесу характернейшим и отчетливым аккордом, после которого победа Пана становилась несомненной. Введение этого момента в постановку свидетельствует о смелости режиссера и его умении распознать своеобразную стратегию войны между публикой и сценой.

Менее отрадное впечатление оставляют диспуты в антрактах. Идея их — превосходна. Лучше мыслить и спорить, чем жевать бутерброды в буфете. Но часть публики желала <...> доказать, что жевать — наилучшее отдохновение, и вела диспут бранчливо[1137].

Кроме «Пана» Б. Глаголин поставил в 1-м Советском театре в мае 1919 спектакли «Евреи» (пьеса Е. Чирикова, премьера 3 мая 1919), «Собака садовника» (Лопе де Вега) и другие, имевшие меньший резонанс среди харьковской публики. К закрытию сезона (1 июня 1919) была приурочена «живописная и музыкальная процессия по городу, составленная из действующих лиц и аллегорий к пьесам "Пан" и "Собака садовника". Помимо художественного значения, которое придается подобного рода уличным зрелищам-демонстрациям, имеется в виду и идейно завершить опытный сезон, прошедший под знаком сотворчества артистов со зрителями, этим своеобразным театральным митингом»[1138].

Более скромной была деятельность Б.К. Яновского, стремившегося к реформированию оперного театра. В декларативной статье он утверждал, что «первым делом старый оперный театр с его пугливостью и

светобоязнью должен быть разрушен до основания. Новый театр должен быть создан отнюдь не из обломков старого (ни одного дряхлого кирпича, ни одной полусгнившей сваи), а из совершенно нового материала. Новый оперный театр должен жить новой жизнью, а жизнь только там, где царит мятежный дух искания, бунтарская смелость и дерзания. <...> Новый оперный театр должен широко раскрыть двери исключительно современным произведениям, которые одни только и могут послужить благодатной почвой для театрального творчества и искания»[1139].

В качестве первого опыта в этом направлении была задумана и репетировалась в 1-м Советском драматическом театре «Ведьма» (комическая опера Б. Яновского по Чехову). Премьера была назначена на 27 июня 1919, однако события Гражданской войны снова круто изменили художественную жизнь Харькова.

25 июня 1919 город был занят Добровольческой армией генерала А.И. Деникина. Изменилась не только власть и не только художественная жизнь; деникинцы отменили большевистские реформы, вернули старую орфографию и даже прежний календарь: был снова введен старый стиль. По сообщениям газет, «деникинские власти прежде всего занялись уничтожением революционных плакатов, вывесок и памятников. Гражданам велено сжечь все революционные книги»[1140]. Приход Добровольческой армии, удерживавшей Харьков до 12 декабря 1919, почти полностью парализовал деятельность левых. Б. Косарев перебрался в Одессу. Мане Кац решил было открыть на летние месяцы художественную мастерскую[1141], но вскоре устроил в помещении Художественного цеха небольшую выставку своих картин (август 1919) и уехал сначала в Баку, потом за границу[1142]. Вслед за ним в Константинополь перебрались В. Бобрицкий и Б. Цибис.

Г. Петников осенью 1919 года вернулся в Харьков, но никакой творческой деятельностью не занимался. В. Хлебников, спасаясь от воинской повинности белых, с осени 1919 до начала 1920 года провел в Харьковской земской психиатрической больнице (Сабурова дача)[1143].

Б.С. Глаголина арестовала деникинская контрразведка. Незадолго до падения Харькова Глаголин участвовал в суде над артистами бывшего театра Синельникова, отказавшимися работать под его руководством. Артисты были обвинены в саботаже, но сдача Харькова большевиками изменила ситуацию. Теперь перед судом предстал Глаголин. Он был обвинен «1) в том, что в период власти большевиков вступил с ними в преступное сообщничество, поставившее своей целью воспрепятствовать задачам Добровольческой армии, направленным к восстановлению единой России; 2) что, состоя у большевиков на службе в качестве режиссера и администратора 1-го Советского театра, он, Глаголин, на устраиваемых им в антрактах спектаклей диспутах призывал публику к активной помощи красноармейцам и их комиссарам в борьбе против врага, чем способствовал неприятелю в его враждебных действиях против Добровольческой армии»[1144]. Дело осложнилось еще тем, что сын антрепренера Н.Н. Синельникова (чей театр был национализирован не без участия Глаголина) оскорбил жену Глаголина Е.К. Валерскую. Брат

Е.К. Валерской (офицер, Георгиевский кавалер) вызвал сына антрепренера на дуэль и смертельно ранил его. Последний через несколько часов скончался. Тем не менее после рассмотрения дела в военно-полевом суде (9 августа 1919) суд постановил считать Б.С. Глаголина невиновным[1145]. После освобождения Глаголин с женой уехали из Харькова в Киев, затем — в Одессу.

В отсутствие П. Ильина и ряда преподавателей приостановилась работа Художественного цеха. Ничего не известно о деятельности в этот период художников «Союза семи».

Пожалуй, единственный из левых, кто продолжал работать при деникинцах, был композитор Б. Яновский. Его произведениям было посвящено одно из отделений симфонического концерта, состоявшегося 16 (29) июля 1919.

> <...> Нельзя сказать, чтобы стремления автора к каким-то «новым веяниям», в духе Стравинского, были особенно удачны. Наоборот, вследствие этого порой отвлеченные аккордовые сочетания накладывают на его музыку скорее печать «умствования», сложной мозговой работы, нежели работы, вытекающей как результат чистого вдохновения. Определенно, он хороший иллюстратор, умеющий недурно распоряжаться средствами оркестра.
>
> На наш взгляд, наиболее удачна из его творений отчетной программы — «Траурная прелюдия» памяти Римского-Корсакова, искренняя в своем элегическом настроении и эффектная по инструментовке; публике же, по-видимому, больше понравилась прелюдия к опере «Ведьма» и интермеццо к опере «Вий». Ария для виолончели в стиле 18-го века — изящная безделушка.
>
> Дирижировал сам автор, под управлением которого оркестр играл дружно и с должными оттенками. Только под конец в характерном танце оперы «Суламифь» ударная группа оркестра несколько погрешила. Дальнейшая часть программы была посвящена вокальным произведениям того же композитора. <...> Композитора Б. Яновского, конечно, приветствовали очень сочувственно[1146].

Запятнав себя в глазах деникинцев сотрудничеством с большевиками, деятели левого искусства были поставлены в положение изгоев. Характерны высказывания С. Кречетова по поводу ареста деникинцами В. Мейерхольда: «Мы <...> не поставим его к стенке. Но нам не нужно ни его таланта, ни его службы»[1147]. Атмосферу озлобленности передает другой деникинский журналист: «Максимы Горькие, Валерии Брюсовы, Бальмонты, Белые, Балтрушайтисы, Блоки и Пети Потемкины. Те сознательно пошли лизать пятки Луначарскому и Каменевой, сознательно продали свой талант и способности палачам, убийцам и предателям. <...> Брюсовы, Бальмонты, Блоки и Белые, вероятно, едят и пьют лучше нас, но наступит день расплаты и день подведения итогов»[1148]. По мнению того же журналиста, Шаляпин за сотрудничество с большевиками не заслуживает «не только прощения, но даже снисхождения», а

потому «Шаляпину нет и не может быть места в обновленной России»[1149]. Это говорили и писали не большевики, а считавшиеся демократами деникинцы. Очевидно, что плодотворно творить в подобной атмосфере деятели левого искусства не могли. Только восстановление в Харькове советской власти в декабре 1919 года активизировало их работу.

С января 1920 года В. Ермилов состоял мастером-руководителем художественного отдела УкРОСТА, где под его руководством выпускались сатирические и агитационные лубочные картинки, регулярно выставлявшиеся на специальной витрине УкРОСТА. Параллельно с февраля 1920 Ермилов работал мастером-руководителем живописного цеха Завода художественной индустрии. Тогда же (март 1920) он расписал помещения Центрального гарнизонного красноармейского клуба, оформил фасад здания и зал к 4-му Всеукраинскому съезду Советов[1150]. В последующие годы Ермилов работал в Центральной мастерской художественного творчества и агитации (лозунги, плакаты, трафаретные портреты, роспись стен и домов, агитпоезда), а также участвовал в праздничном украшении города. С 1922 он стал руководителем графической мастерской Художественного техникума.

В 1920 году из Киева в Харьков переехал художник А.В. Хвостенко-Хвостов, также работавший в УкРОСТА в области агитплаката, политической карикатуры, росписи агитпоездов.

Б. Косарев до середины 1921 работал в Одессе. В июне 1921 одесская мастерская ЮгРОСТА, возглавлявшаяся Косаревым, была переведена в Харьков. Параллельно с интенсивной работой в мастерской он оформлял постановки «Слуга двух господ» (К. Гольдони) в Академическом драматическом театре, «Мещанин во дворянстве» (Ж.Б. Мольер) в Народном доме, принимал участие в постановках Детского театра, где также работали художники Г.А. Цапок, Н.П. Акимов, А.В. Хвостенко-Хвостов[1151].

В дальнейшем работа харьковских левых художников протекала в рамках украинского авангарда.

С восстановлением советской власти в Харькове возобновилась деятельность левых поэтов. Г. Петников возглавил в декабре 1919 Гублитком, но вскоре от председательствования отказался, оставив за собой редактирование журнала «Пути творчества». Был организован редакционно-издательский отдел во главе с Петниковым. Секция литературной пропаганды под руководством В. Перцова проводила вечера и литературные митинги[1152]. Были выпущены издания, начатые еще весной 1919, но не завершенные из-за деникинского наступления: были изданы «Сборник нового искусства» и журнал «Пути творчества» (№ 5), посвященные в основном произведениям левых поэтов и художников. В феврале 1920 был выпущен последний сдвоенный номер (6—7) «Пути творчества», также включавший статьи и стихи левых деятелей искусства (В. Хлебников, Г. Петников, Р. Ивнев, В. Перцов и др.).

Весной 1920 в Харьков на гастроли приехали имажинисты С. Есенин, А. Мариенгоф, Б. Глубоковский. Разыскали Хлебникова и вместе

с ним устроили вечер в Городском театре, на котором инсценировали торжественную церемонию посвящения Хлебникова в Председатели земного шара. Согласно известному описанию А. Мариенгофа, церемония превратилась в издевательство:

> Хлебников, в холщовой рясе, босой и со скрещенными на груди руками, выслушивает читаемые Есениным и мною акафисты, посвящающие его в Председатели.
>
> После каждого четверостишия, как условлено, он произносит:
>
> — Верую.
>
> Говорит «верую» так тихо, что еле слышим мы. Есенин толкает его в бок:
>
> — Велимир, говорите громче. Публика ни черта не слышит.
>
> Хлебников поднимает на него недоумевающие глаза, как бы спрашивая: «Но при чем же здесь публика?».
>
> И еще тише, одним движением рта, повторяет:
>
> — Верую.
>
> В заключение как символ Земного шара надевает ему на палец кольцо, взятое на минуточку у четвертого участника вечера — Бориса Глубоковского.
>
> Опускается занавес.
>
> Глубоковский подходит к Хлебникову:
>
> — Велимир, снимай кольцо.
>
> Хлебников смотрит на него испуганно и прячет руку за спину.
>
> Глубоковский сердится:
>
> — Брось дурака ломать, отдай кольцо!
>
> Есенин надрывается от смеха. <...>
>
> Глубоковский, теряя терпение, грубо стаскивает кольцо с пальца. Председатель Земного шара, уткнувшись в пыльную театральную кулису, плачет <...>[1153].

После этого выступления Хлебников «попал на футурмитинг своего приятеля П. <Г.Н. Петникова?>, который, увидя Велимира, пробирающегося к эстраде, начал довольно резко издеваться над его “имажинизацией” и кончил вопросом:

— Много они тебе заплатили?

— Пять рублей. — Это был спокойным тихим, будто сконфуженным голосом, ответ поэта»[1154].

Тогда же имажинистами был выпущен сборник «Харчевня зорь» (отпечатан в Екатеринославе) с участием Есенина, Мариенгофа и Хлебникова. Критики недоумевали, что значит этот альянс? И поразмыслив, приходили к решению: по-видимому, он ничего не значит.

После триумфального чтения стихов в пасхальную ночь (29 марта 1920) на харьковском бульваре[1155] имажинисты уехали в Москву.

Между тем в апреле 1920 года в помещении клуба «Коммунист» (Московская ул., 20) секретарем клуба А. Лейтесом была организована литературная студия. А. Лейтес пытался привлечь Хлебникова к чтению

лекций для студийцев. Но поскольку предложенные Хлебниковым курсы лекций (о принципах японского стихосложения и о строительстве железной дороги через Гималаи) были отклонены, его просто приглашали на поэтические вечера, где он иногда выступал, читая стихи «тихим, чаще всего вялым голосом. Случалось, что переходил на скороговорку, на шепот, а то и просто обрывал чтение, произнося при этом свое обычное "и тому подобное" или "и так далее". Все это не привлекало, да и не могло привлечь к нему внимание посетителей клуба»[1156].

В июне 1920 года В. Ермилов издал литографским способом тиражом 50 экземпляров поэму Хлебникова «Ладомир», но уже в начале сентября поэт уехал из Харькова в Ростов-на-Дону, а затем в Баку. Уже после его отъезда Г. Петниковым был издан сборник «Лирень», включавший прозу Е. Гуро, стихи Асеева, Маяковского, Пастернака, Петникова, Хлебникова и статью последнего «Наша основа», дававшую обоснование словотворчеству и заумному языку.

Осенью 1920 в Харькове был образован Всеукраинский союз писателей, устраивавший литературные вечера в клубе «Коммунист», на которых читались доклады, организовывались диспуты и выступления поэтов, живые литературные альманахи. На одном из таких живых альманахов (28 февраля 1921) были прочитаны «150 000 000» Маяковского, «Исповедь хулигана» Есенина, свои стихи читали также П. Арский, Э. Герман, А. Лейтес и др.[1157]

В середине марта 1921 при Всеукраинском союзе писателей, в результате внутренней борьбы различных группировок, была организована секция левого искусства, объединившая «революционеров слова» (А. Гатов, А. Лейтес, Д. Помренинг, Щекотихин и др.)[1158]. Попытка этой группы бороться внутри союза за власть с секцией пролетарских писателей привела к выходу последней из союза (27 марта 1921)[1159]. Что касается секции левого искусства, то она не проявила себя как единая группа в творческом плане. Ее участники вели литературную работу вполне самостоятельно.

Следует упомянуть несколько диспутов и вечеров, прошедших в это время в Харькове.

Много шуму вызвал вечер «Ассоциации вольнодумцев» (10 апреля 1921), устроенный харьковскими приверженцами имажинизма:

> Для публики, переполнившей небольшой зал Общественной библиотеки, так и осталось неясным, что такое эта ассоциация, какова ее платформа, почему в нее вошли имажинисты, почему по стилю и духу своей музыки с ней связаны и оригинальный композитор Прокофьев, и наш харьковский Шиллингер.
>
> Особенной пустотой и фельетонной развязностью отличился доклад тов. Гатова об имажинизме, также ничего не объяснивший публике, ибо нельзя же в «образе, проросшем ритмом» и в «ведении» поэта находить специфические особенности имажинизма, так как эти «особенности» присущи всем поэтам мира от царя Соломона до... Есенина.

Читавшиеся стихи были в большинстве случаев интересны, а «Исповедь хулигана», если отбросить в ней два неприличных стиха, местами очаровательна по искренности ее лиризма и интересна по замыслу: простодушие сына земли — деревни в городском обогемившемся поэте, хулиганство улицы большого города и святая тишь заброшенной деревни. <...> Трудно сказать, нужно ли сейчас все это пролетариату, но это одно из очередных явлений искусства; в нем сочетается и умирающее старое «мелкобуржуазное» и пробивается новое живое и ценное[1160].

Впоследствии Всеукраинским литературным комитетом был организован диспут «Поэзия Революции и Революционная поэзия» (19 апреля 1921)[1161]; в зале Общественной библиотеки состоялся доклад В. Перцова «Поэты и школы современности» (21 мая 1921)[1162]; вернувшийся в Харьков Г. Шенгели устроил в саду Показательного красноармейского клуба два вечера поэзии при участии В. Нарбута и В. Рожицына (29 июня и 1 июля 1921)[1163].

Вечер поэзии Г. Шенгели не обошелся без скандала. Правда, скандал этот в соответствии с духом времени приобрел форму политического обвинения:

Вступительное слово В. Рожицына, призывавшего к «веротерпимости», но видевшего в искусстве таких мастеров прошлого, как Пушкин, лишь средство «забыться и заснуть», отдохнуть от современности; несомненное мастерство с привкусом стилизации — неоклассика Шенгели; сочный акмеизм В. Нарбута; покоряющая своей свежестью, широтой, красочностью лирика поэта-красноармейца т. Сосюры — все это бледнеет перед сильным впечатлением, тягостным и мучительным: распинания на площади души поэта. А именно такое впечатление — грубого, всенародного сыска, никакими соображениями идейной критики не оправдываемого, — вызвали совершенно неприличные выпады поэта-одессита Катаева, инкриминирующего поэту Шенгели какое-то «подозрительное» его стихотворение из его старого сборника «Раковина»[1164]. И еще более коробила исповедь Шенгели, оправдывавшегося по допросу Катаева[1165].

Кроме того, в июле—сентябре 1921 года в Харькове состоялся ряд литературных судов над футуризмом и имажинизмом. Два вечера, посвященных суду над футуризмом (19 июня и 4 июля 1921), по отзывам рецензентов, прошли достаточно вяло и неубедительно, «обвинительный приговор вызвал аплодисменты части публики и саркастические замечания по адресу суда другой ее части»[1166]. В первом суде над имажинистами (2 августа 1921) обвинителями выступили В. Рожицын и Е. Ланн, защитниками К. Грасно и А. Гатов. «Вещественные доказательства» (стихи) исполняли артисты Драматического театра[1167]. Второй суд над имажинистами (19 сентября 1921) состоялся также в Драматическом театре и был организован русской секцией Всеукраинского литературного комитета. С обвинительным докладом «Мелкая буржуазия и разрушение искусства» опять выступил В. Рожицын, защитник А. Лейтес, произнес

речь «О прекрасных мерзавцах»[1168]. Вечер не удался, так же как и предшествовавший суд над футуризмом.

> <...> Имажинизм умер, интерес к нему погребен, и, пожалуй, устроенный вечер можно назвать осиновым колом, забитым в могилу этого недавнего властителя умов и сердец изрядного процента интеллигенции и даже части рабочих. <...>
>
> На устроенном в Госдраме вечере эта смерть имажинизма была продемонстрирована самым наглядным образом: обвинитель обвинял вяло, защитник напоминал «казенного» защитника, публика просыпалась только тогда, когда слышала со сцены непечатные «имажинистские» слова, причем на них реагировала только казенным смешком, без всяких взрывов негодования или поощрения[1169].

Другие литературные вечера проходили в помещении Общественной библиотеки, где состоялись два вечера поэта Алексея Чичерина (7 и 18 сентября 1921), читавшего свою книгу «Плафь», главы из поэм В. Маяковского «Человек» и «Облако в штанах», стихи В. Каменского, Г. Петникова, Божидара, Н. Асеева[1170]; вечер, посвященный творчеству В. Маяковского и чтению его поэмы «150 000 000» (10 сентября 1921)[1171]. Был также устроен в саду «Грядущее» (быв. коммерческий клуб, Рымарская, 21) живой литературно-художественный альманах в помощь голодающим Поволжья (12 сентября 1921) с участием В. Рожицына, С. Ингулова, В. Нарбута, Г. Шенгели, А. Чичерина, Е. Ланна, В. Катаева, Ю. Олеши, Д. Помренинга и др.[1172] Наконец, во второй декаде декабря в Харьков приехал Маяковский и устроил три выступления: «Диспут о футуризме» (12 декабря 1921) в Драматическом театре, чтение поэмы «150 000 000» (14 декабря 1921) в Оперном театре и «Дювлам» — двенадцатилетний юбилей Вл. Маяковского (15 декабря 1921) в Героическом театре[1173].

Откликов на выступления Маяковского было немного. Вот некоторые из них:

> 12 декабря в Харьковском театре госдрамы поэтом Владимиром Маяковским сделан доклад о футуризме. Никто из видных литераторов города оппонировать Маяковскому не явился, оппонировали же никому не известные люди, спешившие оговориться, что с литературой они ничего общего не имеют. Доклад прошел скучно. Публика, ожидавшая скандала, была разочарована, т.к. никаких поводов для скандала на сей раз не оказалось[1174].

> <...> Аудитория слушала рассеянно, с нетерпением ожидая, когда же Маяковский оправдает свою репутацию и потешит публику скандальчиком. Докладчик при первом же удобном случае пустил «дурака» по адресу оппонента. Когда послышались протестующие возгласы, то Маяковский быстро поправился, заявив, «это — ничего, когда я разойдусь, то и не так еще выражаться буду»[1175].

Как видно, у харьковской публики сохранился еще дореволюционный и даже довоенный имидж Маяковского, совершенно не соответствовавший новому облику левого искусства, его идеям и практике. По меньшей мере, публика должна была осознать, что довоенного футуризма больше нет. В связи с этими выступлениями в помещении клуба «Коммунист» В. Рожицын прочел доклад «Маяковский и крушение футуризма» (21 декабря 1921)[1176].

К весне 1922 года деятельность левых литературных сил в Харькове заметно ослабла, переехали в Москву Г. Шенгели и А. Чичерин, а впоследствии и другие литераторы.

Общая картина деятельности в Харькове приверженцев левого искусства будет неполной, если не упомянуть об их театральной работе. Прерванная в июне 1919 года, она возобновилась в апреле 1921, когда был основан Героический театр. Одной из первых была поставлена пьеса «Стенька Разин» В. Каменского[1177], в сентябре 1921 шедшая также в Драматическом театре[1178]. В ноябре 1921 в Героическом театре была поставлена «Мистерия-буфф» Маяковского (режиссер Г.А. Авлов, художник А.В. Хвостенко-Хвостов, композитор Б.К. Яновский)[1179]. Более чем через десять лет, уже существенно изменивший свои взгляды на театр, Г. Авлов признавался, что в его постановке «Мистерии-буфф» «несомненно, можно найти большое количество ошибок, в частности "левых" загибов. Тогда же нам казалось, что, взрывая устои старого театра, дерзко нарушая его каноны, мы этим самым служим делу пролетариата. <...> Пьеса подавалась как яркое праздничное представление, красочное и пестрое, как большой развернутый плакат»[1180]. По воспоминаниям А. Хвостенко-Хвостова, «вещественное оформление имело характер установки, простой и симметричной по плану; на сцене параллельно рампе установлен был длинный станок, высотой в три аршина с лестницами по бокам. <...> В развитии действия широко использовались первые боковые ложи, проходы партера и балконы ярусов. Бока, зад и верх сцены были просто закрыты покрашенными (супрематизм) плоскостями, — вообще вся живописно-зрелищная часть убранства сцены и игровых частей оформления была под знаком "супрематизма". <...> У спектакля был и специальный передний занавес (супрематический композиционный "взрыв") с крупной надписью по верху: "Кто был ничем — сегодня все!". Костюмы "чистых" были эксцентричны, ярки, в массе пестры, "нечистые" трактовались как целая масса»[1181]. Постановка прошла сорок раз. После спектаклей регулярно устраивались диспуты. В. Маяковский, побывавший в середине декабря 1921 года на одном из представлений, выступил на диспуте и положительно отозвался о спектакле[1182].

Героический театр просуществовал только один сезон и был закрыт. Уже после его ликвидации в августе 1922 из Архангельска в Харьков приехал на гастроли Б.С. Глаголин с комедийной труппой. Гастроли открылись в театре Госоперы спектаклем «Собака садовника» Лопе де Вега (12 августа 1922). Предоставим слово рецензенту:

> «Собака садовника», ее постановка, ее темп и краски говорят о широком режиссерском воображении Глаголина и интересных опытах в области новейшего искусства. О достижениях пока говорить не приходится. Рука режиссера нашла лишь первые контуры, легкий налет поэзии того «театрального», которому богомольно служит Глаголин. Многое из того, что показывает Глаголин, еще проблематично, многое знакомо и по постановкам других новаторов сцены. Но одно, видимо, неоспоримо: Глаголин рвется в новые края, рвет старые путы академизма, и в хоре строителей новых сценических форм его голос не покрывается другими голосами.
>
> <...> Глаголин сумел из слабого актерского материала создать дисциплинированный ансамбль, который в последующих спектаклях вырастет в совсем стройную силу. <...> Сбор большой. Публике, видимо, приелось высыхающее дно академических театров. Потянуло к новому[1183].

Вслед за «Собакой садовника» труппой были показаны спектакли «Мой беби» (Мано), «Женщина без упрека» (Г. Запольская), «Дама с камелиями» (Дюма), «Роман» (Шельдон). По окончании гастролей (3 сентября 1922) Б. Глаголину было предложено поработать в Харькове, и он, съездив на гастроли в Киев (19 сентября — 1 октября 1922), к ноябрьским праздникам в Государственном театре им. Т. Шевченко поставил пьесу «Лилюли» Р. Роллана (режиссер Б.С. Глаголин, композитор Б.К. Яновский, художник А.В. Хвостенко-Хвостов). Новая постановка, продемонстрированная в первый раз 4 ноября 1922 года, вызвала широкий резонанс и расколола публику на сторонников и противников спектакля. Противники сочли, что спектакль с треском провалился:

> Шумели, говорили, готовились, ждали какого-то проблеска в затхлой театральной жизни Харькова. <...> «Лилюли» должно было принести хотя бы иллюзию нового театра. Она должна была отвечать тем настроениям, которые естественно овладевают нами в дни Октября.
>
> Первое представление «Лилюли» развеяло иллюзию.
>
> Глаголин придал «Лилюли» форму, местами цирковую, местами кинематографическую, технически несовершенную. Форма эта оказалась внутри пустой, — выеденным орехом. <...>
>
> Зритель ушел из театра в остром недоумении, с глубоким осадком неудовлетворенности[1184].

Иначе расценили увиденное сторонники спектакля. Г. Петников прежде всего отмечал созвучие пьесы Р. Роллана пятилетней годовщине революции. В пьесе утверждалась мысль, что миром движет иллюзия, за которой никогда ни при каких обстоятельствах реальной цели нет. Созвучно этой мысли была построена режиссерская работа, одной из целей которой было разрушение иллюзии актерской игры.

> «Необыкновенность» сложной декорации, по мысли постановки, достигнута с введением на сцену «живых», передвигающихся по сцене декораций, — наподобие тех, которыми некогда сдвигал горы своего времени

Вильям Шекспир. <...> Постановка Глаголина использовала форму цирковую, давая свой спектакль в помещении цирка. <...> Победность организаций спектаклей «Лилюли» — в их цирковой открытости, заражающей зрителя Гастевским инженеризмом.

Лучшим из нюансов спектакля была, при всем этом, та шероховатость и техническая недовершенность, порождавшая ряд случайностей, которые еще больше оттеняли закономерность замысла постановки и честно обличали фактуру исполнителей. На этот раз театр видел не только дирижера оркестра на его месте, но и режиссера труппы за таким же пультом, режиссера, дающего драматические вступления, темпы и задерживающего паузы своего инструментального ансамбля. Представление «Лилюли» сопровождалось и «суфлированием» впечатлений публике: этот прием был уже пробован Глаголиным при постановках комедий Сервантеса и весьма успешно содействовал сотворческой организации спектакля. <...> Самой публике представляется зашпаклевывать щели и раскрашивать начерно сработанные элементы здания. К творчеству публики взывают и оглушительные намеки шумов Яновского, и сдвигающие каждого зрителя с его насиженного места линии мизансцен, и графические толчки живых декораций, аккомпанирующих живому материалу сцены — человеку. <...>

Она <постановка. — *А.К.*> показала весь закулисный механизм театральных иллюзий. Но не для того, чтобы дискредитировать их, а для того, чтобы вознести. Но на этот раз вознести как честных, необманных работников на ниве осуществляемых слов. <...>

Постановка «Лилюли» будоражит мозг, взбадривает внимание, напрягает мысль, заставляет людей и восторгаться, и ругаться, и уходить с острой неудовлетворенностью, и по одному этому она уже в сфере искусства. <...> Ваша обязанность на послезавтра обругать прекрасный, вскидывающий вас вверх спектакль, так как он создан только для того, чтобы, опираясь на него, зритель возмечтал о лучшем и глубочайшем[1185].

К постановке «Лилюли» был приурочен диспут (14 ноября 1922) в Общественной библиотеке, на котором с докладами выступили Б. Глаголин («К постановке "Лилюли"») и В. Рожицын («Зарубежные друзья и Ромен Роллан») и др.[1186] В своем докладе Глаголин пытался объяснить, что использованные в постановке цирковые формы есть способ активизации зрителя, нарушение традиционной пассивности зрительного зала.

Подобно, как тунеядцев, поставленных на работу, можно, если не преобразить в трудящихся, то сделать понятливее в отношении психологии рабочего класса; подобно этому, надо подвести под зрительный зал трудовой фундамент и заставить зрителей потрудиться подумать, хотя бы под угрозой падения на их головы живого человека и 3-пудовой пушки. Привести их, что называется, в чувство, к сочувствию, к сознанию себя в окружающем, из пассивного состояния обратить к активному.

Ведь публика и есть та спасительная сетка, которая преступно отсутствовала в цирке. Вы не видели, что публика, как один человек, встала и выбросила вверх руки, когда однажды на спектакле оборвалась сопровож-

дающая полеты бечевка, идущая параллельно основному металлическому тросу?

Нет, это не безрезультатный «трюк», а выверенная и соображенная форма, налагающая техническую ответственность на исполнение и призывающая не только к инстинкту самосохранения зрителей, но и к самопожертвенности их в момент опасения и охраны жизни другого «человека» — артиста.

Техническая ответственность артиста-исполнителя до сих пор была награждаема шлепками в ладоши и казнилась свистом и шиканьем. В постановке «Лилюли» она стала не иллюзорной ответственностью, как не иллюзорна угроза, глядящая со всех сторон на человека-работника при любой машине. Малейшая неловкость, отсутствие выработанной сноровки, и артист не эфемерно может поплатиться за свое ротозейство или халтурность.

Что иное может наладить трудовой процесс и спасти театр от халтуры, как не этот художественный террор?[1187]

Интересен весьма тенденциозный отклик на этот диспут, засвидетельствовавший, что тихая провинциальная жизнь была серьезно взбаламучена постановкой:

Даже хитроумные выкрутасы Мейерхольда, вскочившие Наркомпросу в копеечку и вызвавшие немалое недоумение зрителей, не породили такого витийства и не произвели такого шума, как харьковская постановка Глаголина. <...> Судьба «Лилюли» заинтересовала не узкие театральные круги, а «весь» Харьков, и диспут, устроенный по поводу ее провала, вызвал, как выражаются репортеры, «горячий обмен мнений». <...>

Тема диспута была, в сущности, шпулькой, на которую намотали большой клубок рассуждений о чем угодно, только не о «Лилюли».

И если диспут вызвал «горячий обмен» по поводу, а не по сути дела, если доклад Глаголина почти целиком состоял из ламентаций по адресу обидевшей его рецензии, а содоклады и прения шли по руслу обсуждения вопросов литературы, вообще театра, между прочим, в частности задевали вопрос о постановке «Лилюли» только мимоходом. <...>

Вопрос об устранении рампы между актером и залом, о вовлечении зрителей в действие — не нов, новы и, так сказать, стулосокрушительны те средства и приемы, которые рекомендовал для этой цели Глаголин в своем докладе.

Нужен, видите ли вы, художественный террор, который заставил бы волей-неволей зрителей соучаствовать с актером. Ежели артистка падает с четырехсаженной вышины в оркестр и нет предохранительной сетки, а есть риск сломать себе шею, то публика в ужасе поднимает руки, и хочет она или не хочет, а назло себе будет участвовать этим своим поднятием рук и ужасом в действии.

Право, именно так иллюстрировал приемы художественного террора Глаголин и договорился до древнеримского цирка, где мученики были невольными актерами и по-настоящему умирали.

Глаголин не шутил, а серьезно обосновывал свою теорию актерского риска и серьезно доказывал, что это и есть пролетарский театр.

Не шутил также и самый интересный из оппонентов Глаголина — Рожицын, убеждавший аудиторию, что подлинное пролетарское искусство конструктивистично, проникнуто машинизмом, а посему пролетарскому поэту приличествует воспевать пилюли «АРА», папиросы Гостабактреста, подойники Госмолока, но никак не природу[1188].

Судя по отчету, диспут стал наглядной иллюстрацией всемогущества иллюзий, вырваться из плена которых не могли да и не хотели ни участники, ни рецензент.

Сам Б. Глаголин, которому в сентябре 1922 года было присвоено звание заслуженного артиста УССР, вскоре перебрался в Москву и в качестве актера поступил в Театр Революции.

В завершение нельзя не упомянуть также о работе композиторов Б. Яновского и Н. Рославца. Отрывочность сведений об их деятельности в 1920—1922 годах не позволяет нарисовать общей картины. Известно об исполнении их произведений на первой «музыкальной выставке» (14 мая 1921), организованной Концертным отделом Всеукрмузкома Главполитпросвета в зале Общественной библиотеки. Исполнялись новые произведения И. Дунаевского (фортепьянные и вокальные сочинения), Б. Яновского (фортепьянные сочинения), Н. Рославца (соната для виолончели и фортепиано) и др.[1189] Н. Рославец занимал должность ректора Харьковского музыкального техникума; после его отъезда в Москву (декабрь 1922) ректором был назначен Б. Яновский[1190]. По-видимому, деятельность Рославца носила больше административно-организационный характер, в то время как Б. Яновский создавал музыку для театральных постановок, сочинял оперы, две из которых («Коломбина и два Пьеро» и «Флорентийская трагедия») были приняты в ноябре 1921 к постановке харьковской Музодрамой[1191].

Деятельность левых композиторов, не характерная для провинции в целом, не приняла сколько-нибудь существенного размаха и в Харькове.

Полтава

Выступления левых деятелей искусства носили здесь по большей части гастрольный характер. Помимо упоминавшихся уже выступлений В. Ховина, И. Северянина и художника С. Подгаевского в Городском театре проходили гастроли (29 и 30 октября 1918) труппы харьковского театра во главе с Б.С. Глаголиным («Маленькая девочка, но с большим характером» и «Кандида»)[1192]. Через несколько недель в зале Музыкального училища был устроен литературный вечер Л. Склярова (6 декабря 1918). В программу вечера входили: «1-е отделение — реферат на тему “Поэзия будущего века: Футуризм и генепоэзия”. 2-е отделение — новые поэзы Л. Склярова не вып. в печати “Веерные ветры”. 3-е отделе-

ние. Событие последних дней "Генелитургия"»[1193]. Впоследствии (ноябрь 1920) театральным коллективом «Русской драмы» готовилась постановка «Мистерии-буфф»[1194] (осталось невыясненным, был ли осуществлен этот спектакль).

Представляет интерес полтавское объединение литературной молодежи «Летучая мышь», возникшее на рубеже 1920—1921 годов, включавшее поэтов левого направления. Приведем отчет о «Вечере поэтов» (12 января 1921), прошедшем при участии членов этого объединения (Ип. Юлианов, К. Данаев, Е. Колобкова):

> Ипполит Юлианов. Он вышел на эстраду элегантный и неотразимый. Полным достоинства движением вынул портсигар и изящно закурил папироску.
>
> Публика зашевелилась, ожидая чего-нибудь веселого, экстравагантного.
>
> — Наверное, сейчас закричит петухом?
>
> — Ну, нет, это старо, наверное, выругает публику нехорошими словами.
>
> <...> Ожидали с живейшим интересом. Жалели:
>
> — Брови наведены, губы накрашены, а нет того, чтобы нос зеленой краской вымазать.
>
> Почтенный Юлианов невозмутимо докурил папироску, окурок (уже неэлегантно) бросил на пол. И... разочаровал публику — петухом не закричал, кошкой не замяукал, а рассказал публике, как безумно ему бы хотелось быть палачом.
>
> <...> Еще более разочаровал публику Данаев: его прекрасные стихотворения не смешили, а очаровывали.
>
> Небольшая паника была заметна в театре после лекции Данаева. Уважаемый поэт, доказав, что символизм это, по-гоголевски, — «ого-го!», сказал:
>
> — Сейчас мы прочтем наши произведения, посвященные эротике!
>
> Барышни покраснели. Детей в спешном порядке начали выводить из театра. И опять напрасно.
>
> Даже наш старый знакомый, поэтесса Колобкова, держалась вполне в границах приличия. <...>
>
> Молодые поэты не сумели создать должного настроения. Поэт Юлианов в достаточной мере содействовал этому своим гаерством[1195].

Эти поэты (Ип. Юлианов, К. Данаев, С. Богданович и др.) вместе с харьковчанами (Г. Петников, Д. Помренинг и др.) печатались в литературно-художественном сборнике «Радуга» (1921. № 2—3), издававшемся Полтавским губисполкомом. Кроме того, был издан сборник «Посох пилигрима» (1921), включавший стихи С. Богданович, К. Данаева, Ип. Юлианова. Может быть, не стоило бы и упоминать об этом провинциальном объединении, если бы под псевдонимом Ип. Юлианова не скрывался выпускник историко-филологического факультета Петроградского университета, приват-доцент Одесского университета, без пяти минут профессор Юлиан Оксман, а под псевдонимом К. Данаева — Виктор Гофман, в будущем (с 1923) петроградские литературоведы, близкие к деятелям формальной школы.

Киев

Русские деятели левого искусства уже давно облюбовали Киев в качестве плацдарма для своих выступлений. Достаточно напомнить о выставках «Звено» (1908), «Кольцо» (1914), выступлениях в Киеве В. Маяковского, В. Каменского и Д. Бурлюка (1914), Н. Кульбина и А. Крученых (1914), И. Северянина (1914, 1917). Некоторые местные художники, примкнувшие к новаторскому движению, демонстрировали свои работы на различных киевских выставках: участник «Кольца» (1914) И. Рабинович показал картины в футуристическом духе на «3-й весенней выставке картин и скульптуры» (25 марта — 1 мая 1916)[1196]; другие участники «Кольца», в том числе А. Богомазов, участвовали в «4-й весенней выставке картин и скульптуры» (1916); много работ киевских левых художников было показано на «5-й весенней выставке картин» (10 декабря 1917 — 7 января 1918, Городской музей).

> 5-я весенняя выставка картин, <...> как и предыдущие, носит на себе заметную печать пытливого искания, вдумчивых дерзаний и подлинных стремлений искусства. В двух просторных комнатах нашли себе место работы как молодых и крайних течений художников, так и сторонников академизма, консервативных и старомодных форм в искусстве. <...>
>
> Бросаются в глаза кубистические произведения Богомазова, представленные в значительном количестве, поражающие многообразием красок, ярких, неожиданных и странных, переплетающихся внезапно, хаотично и причудливо. О каком-либо реальном содержании этих картин говорить невозможно, т.к., за исключением названий, они реально ничего не выражают.
>
> Он выставил много, и в его работах чувствуется какое-то странное болезненное дарование. Это мнение о даровании художника подтверждается еще выставленными тут же несколькими рисунками Богомазова и автопортретом.
>
> Произведения остальных кубистов, представленные тут же, заслуживают меньше внимания[1197].

На дальнейшем развитии художественной жизни сильно отразилась политическая нестабильность и военные действия, в полосе которых неоднократно оказывался Киев. Сформированная после Февральской революции Центральная Рада 26 января (8 февраля) 1918 была свергнута большевиками, но и они вскоре вынуждены были уйти, поскольку 1 марта 1918 Киев оккупировали германские войска, поставившие у власти гетмана Скоропадского. В течение девяти с половиной месяцев относительно спокойной обстановки левые художники не проявили существенной активности. Известно о деятельности студии А. Экстер. Эта студия, по свидетельству С. Юткевича, была в то время «средоточием художественной жизни молодежи»[1198]. В ней работали такие художники, как И.М. Рабинович, А.Г. Петрицкий, В.Г. Меллер, А.Г. Тышлер, Н.А. Шифрин, а также еще совсем молодые С. Юткевич, Г. Козинцев

и др. С докладом в студии выступал В. Шкловский[1199], с октября по декабрь 1918 работавший в Киеве по заданию эсеровской партии. Одновременно в Киеве работала студия бывшего участника «Бубнового валета» А.И. Мильмана, в которой занимались С.И. Юткевич и П.Ф. Челищев[1200].

После эвакуации германских войск Скоропадский был свергнут (14 декабря 1918) и чуть больше полутора месяцев продолжалась власть директории с ее попытками ускоренной украинизации. Однако все снова изменилось после того, как 5 февраля 1919 Киев был взят Красной Армией.

Новая власть привлекла сотрудников студии А. Экстер и других левых художников к оформлению города сначала в День Красной Армии, а затем — к Первомайскому празднику, росписи агитпоездов и агитпарохода[1201]. К 23 февраля 1919 Киев был украшен художниками В. Чекрыгиным, С. Никритиным, К. Редько, И. Рабиновичем и др. И. Рабинович «создал к празднику огромного размера замечательный кубический плакат. <...> Центральная улица Крещатик во власти самого передового авангарда живописцев. Поперек улицы висят параллельными рядами скомпонованные в оригинальных формах разноцветные стяги. Эстетика абстрактных форм, элементы кубизма, но не машинная динамика футуризма»[1202]. О первомайском украшении города позже вспоминал С. Юткевич:

> Художники И.М. Рабинович, В.Г. Меллер, А.Г. Петрицкий, А.Г. Тышлер, Н.А. Шифрин, С.К. Вишневецкая, Л.М. Козинцева-Эренбург и еще целая плеяда совсем молодых подмастерьев (в числе которых находился и автор этих строк) объединились вокруг Экстер и под ее эгидой превратили город в неслыханное и неповторимое карнавальное зрелище.
>
> Фасады всех зданий Крещатика и трамвайные столбы расцветились полотнами, лозунгами и эмблемами. Получилась гигантских масштабов уличная выставка всех направлений в искусстве с преобладанием, конечно, царивших тогда футуристических, кубистских, супрематических, конструктивистских и других «авангардистских» тенденций, <...> все художники искренне и вдохновенно старались, используя приемы народного лубка и национальной орнаментики, пропагандировать революционную тематику, и поэтому в целом им удалось создать радостную и победную атмосферу первомайского праздника[1203].

Сама Экстер, вопреки утверждению мемуариста, в оформлении Киева участия не принимала, поскольку еще в феврале 1919 уехала в Одессу. Из других художников, принимавших участие в оформительских работах, следует упомянуть К. Редько и С. Никритина. Последний в 1919 году ко Дню Красной Армии оформлял Крещатик и Театральную площадь. Для здания городского театра им были созданы большие панно «Искусство Октября» и «Поэт и город»[1204].

После переезда из Харькова в Киев в марте 1919 года Всеукраинского отдела искусств некоторое время им заведовал А.К. Гастев; в ап-

реле 1919 после ухода Гастева эту должность занял П.И. Ильин. Всеукраинский литературный комитет (Всеукрлитком) возглавлял Г. Петников, театральный — П.И. Ильин, музыкальный — М. Бихтер.

Всеукрлиткомом были изданы сборник «Революционное искусство» (Киев, 1919), содержавший статьи В. Рожицына, Г. Петникова, В. Маккавейского, а также стихотворения Г. Петникова, В. Маккавейского, Н. Венгрова, Б. Лившица, И. Эренбурга; сборник «Зори» (Киев, 1919. № 1). На украинском языке издавался журнал «Мистецтво», редактировавшийся Г. Михайличенко и М. Семенко. Планировалось издание сборников «Северные мастера» и «Весна в искусстве» со стихами Н. Венгрова, О. Мандельштама, Б. Пастернака, Н. Асеева, Г. Петникова, Б. Лившица, однако отпечатать их не успели. Кроме того, в апреле 1919 года был издан сборник «Гермес», содержавший стихи Н. Асеева, Н. Бернера, Н. Венгрова, Б. Лившица, В. и Н. Маккавейских, О. Мандельштама, Г. Петникова, Ю. Терапиано, прозу Н. Евреинова, статью В. Шкловского и др.

В то же время в помещении Киевского литературно-артистического клуба (КЛАК), помещавшегося в подвале гостиницы «Континенталь» (в те годы Первый киевский Дом Советов), 29 марта 1919 была открыта художественная мастерская ХЛАМ (Художники, Литераторы, Артисты, Музыканты). По воспоминаниям С. Юткевича, «вывеску с изображением куда-то летящего, как Икар, человека в ультрамариново-синем и розово-серебряном пространстве написал собственноручно И. Рабинович»[1205]. Согласно отчету о деятельности ХЛАМа, датированному 4 апреля 1919, «было решено устраивать в помещении мастерской демонстрации нового искусства в виде концертов, литературно-художественных выступлений, докладов, лекций, диспутов, студийных постановок и выставок картин. Образовалось несколько художественных групп, в которые вошли все видные художественные силы, находящиеся ныне в Киеве, а именно: группа “Гермес” в составе Н. Венгрова, Бен. Лившица, Вл. и Ник. Маккавейских, Анд. Раппопорта, Ю. Терапьяно <sic!> и И. Эренбурга; группа “Обелиск” в составе Н. Агнивцева, Ал. Брославского, Кирста, Льва Никулина, Семенцова, Сухомлинова и композитора Ханцина; группа “Большая Медведица” в составе П. Германа, Ираиды Куниман, Любина, <Г.Л.> Рошаля, Яжгуновича и др. и группа “Интимистов”, куда вошли Ал. Вознесенский, Грей, <А.И.> Дейч, <Е.Д.> Зозуля и Мих. Сандомирский. Эти группы и составили главное художественно-литературное ядро Хлама. Кроме того, в мастерской работают многие киевские художники: т.т. Исаак Рабинович, <Н.А.> Шифрин, Стрегуновский, <С.Б.> Никритин, <М.П.> Вейнгров, <А.Г.> Тышлер и мн. др. Часто выступают артисты и музыканты. <...> Неоднократно выступал т. Черняк в произведениях собственных, В. Маяковского и Вас. Каменского. Читают свои произведения и пролетарские поэты <...>. Публики всегда много: здесь обедают и ужинают многие советские работники, отдыхающие в артистической среде от дневной работы; бывают часто тт. рабочие и красноармейцы, с интересом слушающие программу»[1206]. В деятельности ХЛАМа участвовали также многие другие литераторы и

поэты, оказавшиеся в Киеве (Р. Ивнев, О. Мандельштам и др.)[1207]. Согласно С. Юткевичу, «любимцем всех посетителей» был футурист Я.З. Черняк:

> Молодой пылкий юноша с окаймляющей бородкой, с всклокоченной шапкой курчавых волос, под которыми, казалось, могли быть спрятаны рожки античного фавна, одним прыжком вскакивал на составленные столики и с поразительным чувством ритма, под одобрительные возгласы требовательной аудитории читал строфы своего любимого поэта Василия Каменского. Его «коронными» номерами были отрывки из очень популярной тогда поэмы «Сердце народное — Стенька Разин». <...>
>
> По-восточному скрестив ноги, полузакрыв глаза, покачиваясь, как дервиш, запевал Черняк песню персидской княжны:
>
> Ай, хяль бура бен
> Сиверим сизэ чок.
> Ай, Залма —
> Ай, чурмыш — джаманай.
> Ай, пестритесь, ковры —
> Моя Персия,
> Ай, чернитесь брови мои —
> Губы — кораллы,
> Чарн-чаллы.
> Ай, падайте на тахту
> С ног браслеты,
> Я ищу — где ты:
> Ай, желто-звездная Персия. <...>
>
> Часто выступала и худенькая, миниатюрная поэтесса Ираида Кунина[1208], но от нее стребовали чтения стихов Маяковского. Нравилось то, что она обаятельно картавила <...>, поэтому любимым «аттракционом» аудитории была ее декламация отрывка:
>
> А вы ноктю'н
> сыг'ать могли бы
> на флейтах
> водосточных т'уб?[1209]

Помимо выступлений в ХЛАМе, просуществовавшем до начала лета 1919 года, левые поэты и художники принимали участие в работе подотдела искусств Культпросветотдела киевского Наробраза: в литературной секции работали Н. Венгров (председатель), И. Эренбург и др.; в художественной — В. Меллер, А. Петрицкий; в секции прикладного искусства — Л. Лисицкий; театральную секцию возглавлял режиссер К. Марджанов[1210].

К 1 мая 1919 К. Марджанов поставил в Театре им. Ленина (быв. Соловцова) спектакль «Фуэнте Овехуна» (Лопе де Вега). Постановку

оформлял художник И. Рабинович при помощи С. Юткевича, Г. Козинцева и А. Каплера. Спектакль имел огромный успех[1211]. Впоследствии в том же театре Марджанов поставил «Саломею» О. Уайльда в оформлении И. Рабиновича и «Стеньку Разина» В. Каменского. По воспоминаниям Г. Крыжицкого, заведовавшего тогда Репертуарным отделом Всеукраинского театрального комитета, в постановке Марджанова «Стенька Разин» были «превосходно, по-марджановски вылепленные массовые сцены, картины Руси и разинской вольницы, но в пьесе В. Каменского не было действия. И в результате в спектакле не оказалось размаха, удали, ясности и простоты»[1212]. Постановка «Саломеи» О. Уайльда не имела успеха, а буффонада К.М. Миклашевского «Четыре сердцееда», поставленная в стиле commedia dell'arte, не удовлетворила режиссера и не была показана публике. Планировавшаяся постановка «Мистерии-буфф» осталась неосуществленной.

Летом 1919 С. Юткевич, Г. Козинцев и А. Каплер образовали собственный театр «Арлекин», в котором задумали показать трагедию «Владимир Маяковский» и «Балаганчик» А. Блока. За недостатком сил спектакли не были поставлены, и тогда ими был организован кукольный театр, в котором была осуществлена «Сказка о попе и работнике его Балде» А.С. Пушкина. Этот спектакль они показывали в детских приютах, на площадях и улицах Киева. По воспоминаниям Г. Козинцева, «Юткевич крутил шарманку, был зазывалой, а мы с Каплером показывали кукол. Нам даже посчастливилось услышать первые аплодисменты»[1213]. Кроме того, ими было поставлено «Балаганное представление четырех клоунов» — первый и единственный спектакль театра «Арлекин»[1214].

В дополнение к событиям киевской литературно-художественной жизни, происходившим при участии местных деятелей левого искусства, необходимо упомянуть о гастролях московских имажинистов, вечер которых состоялся 12 мая 1919 (Интимный театр). С докладом и лекциями выступали В. Шершеневич, А. Мариенгоф, Р. Ивнев и литератор Г. Колобов. Говорилось об истинном революционном искусстве, о взаимоотношениях искусства и государства, а также о диктатуре левого искусства. После докладов успешно читали свои стихи поэты-имажинисты[1215].

Краткий период диктатуры левых в Киеве завершился 31 августа 1919, когда в город вошли деникинские войска. Многие деятели левого искусства уехали из города. К. Марджанову, возглавлявшему комиссию по национализации театров, деникинцы вынесли заочно смертный приговор[1216], но он успел скрыться; П. Ильин отбыл с труппой на юг; Г. Крыжицкий в ноябре 1919 года уехал в Одессу; С. Юткевич с родителями выехал в Крым; туда же (в Крым) перебрался художник А. Мильман. Через некоторое время в Петроград переехал Г. Козинцев. Прекратились литературные диспуты и вечера, на смену им пришла газетная полемика. Оставшиеся в Киеве левые художники и поэты активности не проявляли. Возобновились газеты, закрытые большевиками. Художественная интеллигенция встала на сторону Добровольческой армии. Началось

выяснение отношений и сведение счетов. Уже оправданный военно-полевым судом, из Харькова в конце августа (по ст. ст.) — начале сентября (по нов. ст.) прибыл Б. Глаголин. Он обратился в Киевский союз сценических деятелей с просьбой о принятии его в члены союза, но, получив решительный отказ[1217], уехал в Одессу.

Белые продержались три с половиной месяца. 16 декабря 1919 в Киеве вновь была установлена советская власть.

Некоторые левые художники: Л.М. Лисицкий, А.Г. Тышлер, Н.А. Шифрин, Б.С. Аронсон, а также скульптор И.М. Чайков, придерживавшийся левых художественных взглядов, приняли участие в «1-й еврейской художественной выставке скульптуры, графики и рисунка» (февраль—март 1920), открывшейся в зале «Культур-Лиги» (Владимирская, 61)[1218]. Кроме того, левые художники участвовали в оформлении города к Первомайскому празднику 1920 года. Так, панно С. Никритина «Рождение мира», выполненное под влиянием кубизма, украшало одно из зданий на Крещатике[1219]. Однако в мае 1920 С. Никритин, К. Редько, спасаясь от польского наступления, уехали из Киева в Харьков, затем в Москву. Вернувшаяся в апреле 1920 из Одессы А. Экстер в августе также переехала в Москву. А. Тышлер в том же году уехал в Мелитополь, где работал в Окнах РОСТА, а затем (1921) перебрался в Москву. В 1920 году в Москву также уехал художник И. Рабинович, в 1922 — Н. Шифрин и А. Петрицкий, в 1923 — И. Чайков[1220]. В Варшаву, а затем в Берлин в 1922 перебрался Б. Аронсон. Оставшийся в Киеве В. Меллер, а также вернувшийся в середине 1920-х А. Петрицкий влились в русло украинского авангарда.

В начале 1920-х годов наряду с деятелями литературных групп украинского авангарда (группа динамистов «Гроно», группа «Комкосмос», панфутуристы) участники существовавших в Киеве русских литературных объединений также примыкали к различным левым направлениям. В 1921—1922 годах среди этих направлений наибольшую популярность имел имажинизм, поэтому появление киевских имажинистов представляется почти закономерным событием.

Основанный И. Эренбургом весной 1919 Профсоюз художников слова после ряда реорганизаций в июне 1921 был утвержден Политпросветом киевского Губнаробраза в виде Объединения работников художественного слова (ОРХУС). Объединение ставило своей задачей «организацию школ и студий художественного слова среди рабочих и красноармейских масс, организацию живых литературных альманахов, устройство литературных кружков на предприятиях и т.д.»[1221]. Членами ОРХУСа была открыта Центральная литературная рабочая студия, и в клубе «Совработник» (Крещатик, 1) устроен ряд вечеров «Живого альманаха», первый из которых состоялся 21 июня 1921 года. Для нас представляет интерес программа вечера, посвященного выпуску «Живого альманаха № 2» (4 августа 1921). Согласно анонсу, «содержание альманаха разбито на отделы: стихи, рассказы, библиография и лит. хроника. <...> Группа поэтов-имажинистов в составе Л. Длигача, Н. Лядова, Р. Скоморовско-

го (новые стихи). Пролетарская группа: беллетристы С. Пакентрейгер, Е. Пиляй (О. Блиц) (последние рассказы) и поэт С. Стройнов (лирика). Группа поэтов вне литературных школ: А. Волкович, М. Глушков, С. Зеленецкий (новые стихи). В отделе библиографии будут помещены рецензии на 1-й номер петроградского Дома искусств "Дом Искусств" С. Пакентрейгера и на первый номер московского журнала главполитпросвета "Красная новь" С. Зеленецкого. По окончании №-ра обмен мнениями. Очередной выпускающий журнала и руководитель прений Е. Пиляй»[1222]. Сохранился отчет об этом вечере:

> В четверг, 4 августа в клубе «Совработник» состоялся очередной выпуск 2-го № «Живого альманаха». Надо сознаться, что альманах вышел довольно тощий и бесцветный. <...> Лучшими стихами, бесспорно, надо считать стихи Глушкова, поэта, можно сказать, вполне определившегося и несомненно талантливого. Следует отметить также стихи Длигача, но почему автор причисляет себя к имажинистам, остается непонятным, если сравнить его стихи со стихами Глушкова, который к имажинистам пока себя не причисляет.
>
> В стихах Скоморовского, который также причисляет себя к имажинистам, есть отдельные хорошие места и удачные сравнения, но стихотворение в целом представляет собой набор слов. Простые и незамысловатые стихи без всяких «революций» прочли поэты Волкович, Зеленецкий и Стройнов, которые вызвали овации аудитории. Читали свои рассказы Пакентрейгер и Блиц; первый прочел лирический рассказ из рабочей жизни. Читал автор очень скверно, потому рассказ много терял. Ярких образов и сравнений оригинальных в рассказе нет. Второй рассказ Блица «Зайчик» по сюжету задуман довольно интересно, но выполнен наспех и недостаточно обработан. Интересна была литературная хроника, закончившая альманах[1223].

Через несколько дней в Театре им. Шевченко состоялся литературный диспут об имажинистах (9 августа 1921), на котором с докладами выступали местные литераторы и поэты. Специально оговаривалось, что «выступит также местная группа имажинистов»[1224]. Кроме того, приглашенные артисты читали стихи московских имажинистов. Диспут состоялся, но вместо отчетов о нем появилась лишь раздраженная заметка о «ловких спекулянтах», взвинтивших цены на билеты[1225]. В дальнейшем киевские имажинисты участвовали в литературно-музыкальном вечере в Доме печати (24 сентября 1921), входили в киевский Цех поэтов, объединявший поэтические группы всех школ и направлений и устраивавший с октября 1921 года в «Подвале поэтов» (Думская пл., д. 1) литературные вечера, а с января 1922 года ежедневные «Живые альманахи». В апреле 1922 на базе ОРХУСа было создано общегородское литературное объединение, устраивавшее по понедельникам вечера в клубе «Совработник». В новое объединение вошли Л. Длигач и Н. Лядов. Вместе с тем в августе—декабре 1922 Л. Длигач, Р. Скоморовский и Н. Лядов наряду с другими киевскими поэтами сотрудничали в литературной стра-

нице газеты «Пролетарская правда», печатались в газетах «Понедельник», «Красная Армия», выступали в «Живом журнале» литстудии клуба «Совработник» (20, 27 ноября, 4, 11 декабря 1922).

Однако уже осенью 1922 Л. Длигач отзывался об имажинизме как об одном из тупиков поэзии[1226], выделяя все же в качестве наиболее выразительного метода поэтического мастерства метод «имажинизации», «образ — ось, образ — основной штрих всего поэтического орнамента, в таком смысле упущенный имажинистами, возводится нами в основную степень произведения»[1227]. Постепенно в течение 1920-х годов Л. Длигач, Н. Лядов и Р. Скоморовский отошли от имажинизма: Лядов написал роман «Холодный Яр» (Киев, 1924), работал сценаристом; перешел на прозу Р. Скоморовский. Л. Длигач впоследствии входил в такие киевские литературные группы, как «Майна» (1923—1924), «Центростиль» (1924—1925) и «Ассоциация революционных русских писателей» (АРП).

Живший в Киеве Б. Лившиц публично не выступал. После выхода в 1922 году его книги «Из топи блат» он уехал в Петроград.

Что касается левого театра, то в 1917—1922 годах он развивался главным образом в рамках украинского авангарда: сначала «Молодой театр» Л. Курбаса, затем его же театр «Березиль». Русский левый театр был представлен в Киеве лишь гастролерами. В мае 1922 приехавшие из Петрограда Г. Крыжицкий, Г. Козинцев и Л. Трауберг устроили диспут об эксцентрическом театре, обещали открыть в Киеве филиальное отделение эксцентрического театра, но не открыли и уехали обратно. Осенью того же года (19 сентября — 1 октября 1922) в помещении Театра им. Шевченко выступала приехавшая из Харькова труппа Б.С. Глаголина, в репертуар которой входили «Собака садовника» (Лопе де Вега), «Роман» (Шельдон), «Повесть о бедном Джиме» (М. Мано), «Женщина без упрека» (Г. Запольская), «Ряса» (Потапенко), «Дама с камелиями» (Дюма). В последующие годы на гастроли в Киев приезжал одесский показательный театр «Красный факел» (1923), в котором, в частности, сотрудничали художники С. Фазини, Б. Косарев, а музыкальной частью заведовал В.С. Кашницкий; с успехом гастролировал в Киеве также театр Вс. Мейерхольда.

В целом деятели левого искусства в Киеве проявили себя менее ярко, чем в Харькове или Одессе, но все же внесли своеобразные краски в общую картину художественной жизни революционных лет.

Одесса

Появление в Одессе поэтов футуристической ориентации, произошедшее после гастрольных выступлений кубо- и эгофутуристов (1914), после демонстрации работ бубновалетцев и мюнхенской группы В. Кандинского на «Весенней выставке картин» (1914), вряд ли можно назвать случайным. Однако большее влияние, видимо, было оказано не шум-

ными гастролями, а творческой практикой столичных футуристов, постепенно усвоенной и переработанной одесситами.

Группа одесских поэтов (И. Бобович, Я. Гольденберг, И. Дальгонин, Л. Канель, С. Кесельман, Г. Цагарели), издавшая сборник «Шелковые фонари» (1914), уже в 1915 году, существенно полевев, изменила состав и выпустила новые сборники «Серебряные трубы» (Э. Багрицкий, И. Бобович, Я. Галицкий, И. Дальгонин, П. Сторицын, А. Фиолетов, Г. Цагарели), «Авто в облаках» (Э. Багрицкий, И. Бобович, П. Сторицын, С. Третьяков, А. Фиолетов, Г. Цагарели, В. Шершеневич, рисунки С. Фазини). Именно члены этой группы и назывались в местной прессе одесскими футуристами. Группа не устраивала поэтических вечеров, деятельность ее была сосредоточена главным образом на книгоиздательстве. Финансировал сборники П. Сторицын. Попутно члены группы сотрудничали в местных газетах «Одесские новости», «Южная мысль», журнале «Южный музыкальный вестник» и др. Последними сборниками одесских футуристов стали «Седьмое покрывало» (Э. Багрицкий, А. Фиолетов, П. Сторицын, А. Горностаев, И. Бобович, Г. Цагарели, В. Шершеневич, С. Третьяков), выпущенный осенью 1916 года, и «Чудо в пустыне» (Э. Багрицкий, И. Бобович, В. Маяковский, П. Сторицын, С. Третьяков, А. Фиолетов, Г. Цагарели, В. Шершеневич), изданный в апреле 1917. Кроме того, планировались, но не были изданы «Смутная алчба» и «Аметистовые зори». Неизменным автором обложек и рисунков к сборникам был художник Сандро Фазини (А.А. Файнзильберг). Новаторство одесских футуристов носило весьма умеренный характер. Один из рецензентов заметил: «Одесские поэты — не футуристы, судя по их стихам. Но они, очевидно, питают к футуризму нечто вроде платонической любви»[1228]. Безусловно, это была любовь к поэзии московских футуристов (В. Маяковский, В. Шершеневич, С. Третьяков), стихи которых помещались в одесских сборниках.

Наряду с этой группой поэтов в Одессе жил также подражатель Северянина Давид Хаит, выпустивший в январе 1916 года книгу стихов «Шрапнель страстей». Некоторые стихотворения имели посвящения: «Моему солнечному учителю Игорю Северянину», «Вадиму Баяну». Подобно В. Баяну, Д. Хаит называл свои стихи лирионеттами или, подобно В. Вишнякову, — лиризами. Некоторые его стихи были опубликованы в газетах «Тавричанин» (Симферополь, сентябрь 1913), «Бердянская речь» (Бердянск, июнь 1915), «Херсонские новости» (июнь — август 1915), «Жизнь юга» (Херсон, сентябрь 1915). В дальнейшем Д. Хаит оставил поэзию и перешел на журналистику и прозу.

В то же время к левым течениям в живописи примкнули некоторые одесские художники, продемонстрировавшие свою приверженность левому искусству уже на «Весенней выставке картин» (1914) (Г. Бострем, М. Гершенфельд, А. Нюренберг, С. Олесевич и др.). Впоследствии эта группа неофициально так и называлась — «весенники». Но если в 1914 году работы «весенников» терялись среди живописи бубновалетцев и мюнхенских художников, то на одесской выставке картин «независимых» (6 ноября — 18 декабря 1916), состоявшейся в Городском музее об-

щества изящных искусств (Софиевская, 5), критики обратили на них особое внимание:

> Экспонируемые картины представляют различные направления в живописи. От крайне левого течения, представителями которого являются на этой выставке гг. С.С. Олесевич (5 портретов), <И.Г.> Никифоров (10 пейзажей и цветов), Н. Кальвинский, выставивший «Озеро» (декоративное панно) и пейзаж, С. Милеев — давший стильные жанры и пейзажи, <...> Г.Э. Бострем «Атлантида». <...>[1229]

> Присланные из Москвы картины А. Нюренберга обличают в этом несомненно даровитом художнике уклон в сторону кубизма. <...>
> <Г. Бострем — > совершенно исключает из своих картин всякое реальное содержание и стремится достигнуть определенного впечатления самодовлеющей силой красок. Бодрящий и радостный аккорд сапфиров и изумрудов — его впечатление о море, и это впечатление он хочет передать зрителю при помощи совершенно отвлеченного линейного построения. Как звуками музыки заворожить душу зрителя, ввести ее в определенный круг эмоций[1230].

> На выставке несколько работ местных футуристов-художников <С.С.> Олесевича и <С.В.> Милеева. Обращают на себя внимание работы молодых художников <И.Л.> Маркузе, <С.Я.> Адливанкина, <Б.А.> Сырова, <М.Е.> Яффе и др.[1231]

К левым течениям живописи причислялись также работы М.К. Гершенфельда и Д. Нюренберга[1232].

Таким образом, к 1917 году левые поэты и художники Одессы представляли собой уже достаточно самостоятельную силу. Революция и Гражданская война внесли коррективы в их деятельность. В результате вооруженного восстания 14—17 (27—30) января 1918 в Одессе была установлена советская власть, продержавшаяся до 14 марта 1918, когда Одессу захватили австро-германские войска.

В 1917 году Э. Багрицкий уехал на персидский фронт и вернулся только в феврале 1918 года.

А. Фиолетов после Февральской революции пошел работать в одесский уголовный розыск и был убит бандитами (14 ноября 1918)[1233].

Другой участник группы одесских поэтов-футуристов — Г. Цагарели, как выяснилось после Февральской революции, оказался провокатором и сотрудником охранного отделения. Он поспешил уехать из Одессы.

Фактически уже в 1917 году группа одесских поэтов-футуристов прекратила свою деятельность. Бывшие участники группы выступали на «четвергах» литературно-художественного студенческого кружка, проходивших в 1917/1918 и 1918/1919 годах в здании юридического факультета (Преображенская, 24) и других местах. Один из «четвергов» в 1917/1918 году был посвящен докладу о творчестве Игоря Северянина, «вли-

яние которого, особенно в тот год, было весьма заметно на творчестве многих членов кружка. <...> В дальнейшей работе кружка это влияние все больше и больше исчезало, заменяясь сперва влиянием Блока, а еще позднее Пушкина, но в начале <...> Северянин и Ахматова полонили не малую долю творческих сил»[1234]. Среди поэтов, попавших под влияние Северянина, был Ю. Олеша. На вечерах выступали В. Катаев, Ю. Олеша, З. Шишова, А. Адалис, А. Фиолетов, Э. Багрицкий и др.

Уже в марте 1918 некоторые члены студенческого кружка во главе с В. Катаевым организовали литературное объединение «Зеленая лампа», проводившее свои публичные вечера в зале Консерватории. Кроме В. Катаева в «Зеленую лампу» входили Б. Бобович, Э. Багрицкий, А. Гамма, Г. Долинов, С. Кесельман, Ю. Олеша, З. Шишова и др. «Интимные вечера “Зеленой лампы” устраивались по самой разнообразной программе, т.е. литературно-музыкально-вокально-танцевальной, причем литературной части уделялось большое самостоятельное отделение, в котором авторы читали свои произведения, интимно сидя у стола и по углам сцены»[1235]. Согласно сохранившимся афишам и программам, «Второй интимный вечер Зеленой лампы» (17 марта 1918, зал Консерватории, Новосельская, 63) включал лекцию Г. Долинова «Игорь Северянин», ритмическую мелодекламацию, стихи Э. Багрицкого, Б. Бобовича, С. Кесельмана, А. Гаммы, Г. Долинова, Ю. Олеши, З. Шишовой и др., «Ералаш Зеленой лампы» и «Бал Зеленой лампы» (танцы под рояль до утра)[1236]; в программу «Третьего интимного вечера» (14 [1] апреля 1918, зал Консерватории) входили доклад Г. Долинова «Мирра Лохвицкая», слово Б. Бобовича об А. Блоке «Поэт снежного очарования», мелодекламация, чтение стихов Э. Багрицким, А. Биском, Б. Бобовичем, Г. Долиновым, В. Катаевым, Ю. Олешей, З. Шишовой и др.[1237] При участии некоторых поэтов «Зеленой лампы» (Э. Немировская, Г. Долинов, Ю. Олеша, А. Гамма и др.) состоялось несколько поэзоконцертов (23 апреля, 21 и 24 мая 1918) в здании мужской гимназии и Зимнем театре[1238]; в поэзоконцерте (4 июля 1918, клуб интеллигенции «Культура») принимали участие Э. Багрицкий, А. Гамма, Г. Долинов, В. Катаев, Ю. Олеша, З. Шишова и др.[1239] Вечера пользовались успехом у публики и критиков. «Зеленая лампа» просуществовала до весны 1919 года, завершив свою деятельность поездкой некоторых членов группы в кратковременное турне по югу.

Между тем осенью 1918 возобновились «четверги» студенческого литературно-художественного кружка. В программе первого «четверга» (10 октября 1918) выступали со стихами В. Катаев, Г. Долинов, З. Шишова, А. Фиолетов, Э. Багрицкий, Ю. Олеша, А. Адалис и др.[1240]; во втором «четверге» (24 октября 1918) участвовали Э. Багрицкий, Б. Бобович, Г. Долинов, Ю. Олеша, А. Адалис, З. Шишова, А. Фиолетов и др.[1241] Эти вечера также пользовались успехом у публики. Кроме того, их участники печатались в журналах «Яблочко», «Огоньки», «Южный огонек» и др.

Политические и военные события практически не отражались на деятельности этих кружков. В ноябре 1918 года германские войска ушли

из Одессы, вместо них вошли англо-французские. Интервенция продолжалась до апреля 1919, когда экипажи кораблей интервентов в Одессе, Севастополе и Керчи подняли восстание, что облегчило захват Одессы Красной Армией. Начался новый период в литературной и художественной жизни Одессы.

В апреле 1919 одесский ревком пытался объединить всех журналистов, поэтов и писателей в профсоюз и привлечь к работе в сотрудничестве с советской властью. В ряде бурных заседаний, прошедших в помещении Литературно-артистического общества, собрание разделилось на три лагеря: «академистов» (И.А. Бунин, М.А. Волошин, Д.Н. Овсянников-Куликовский и др.), настаивавших на непризнании власти большевиков; «левых» (В. Катаев, Э. Багрицкий, Ю. Олеша и др.), призывавших к поддержке и сотрудничеству с советской властью, и «середину», поддерживавших идею чисто профессионального объединения. В итоге левые писатели и поэты Э. Багрицкий, В. Катаев, Ю. Олеша начали работать в Бюро украинской печати. По воспоминаниям З. Шишовой, «их частушки ходили по всей Украине. Их "петрушки" собирали толпы на улицах и заставляли забывать о тифе и голоде»[1242]. С мая по июнь 1919 левые оказались на фронте. Э. Багрицкий был бойцом особого партизанского отряда им. ВЦИК, работал на агитпоезде, инструктором политотдела Отдельной стрелковой бригады, писал воззвания, листовки, агитстихи; З. Шишова работала в продотряде; В. Катаев как прапорщик-артиллерист принял участие в боях против армии Деникина[1243].

Однако уже 23 августа 1919 Одесса была взята Добровольческой армией. С октября 1919 года возобновились вечера студенческого литературно-художественного кружка, устраивавшиеся теперь по воскресеньям[1244]. Согласно одному из отчетов:

> В воскресенье <13 (26) октября 1919> состоялся очередной 4-й вечер студенческого литературно-художественного кружка, начавшийся лекцией Е. Бриля «О театре». Затем выступил ряд поэтов со стихами. Из общей массы надо выделить Юрия Олешу с его красивой вещицей «По одуванчикам ходила Ева». Затем г. Багрицкого, г-жу Адалис и г-жу Аттис с ее важным прелестным «Гиацинтом». Изящны миниатюры г-жи <Е.П.> Кранцфельд[1245].

На другом вечере этого кружка, согласно анонсу, состоявшемся 8 (21) декабря 1919, был устроен диспут о поэзии: с докладом о неоклассицизме выступил незадолго до этого перебравшийся в Одессу Г. Шенгели. После прений Г. Шенгели и Э. Багрицкий читали новые стихи[1246].

Иначе реагировали на изменение политической власти члены литературного кружка «Среда», открывшегося в Одессе 20 ноября 1918 года и проводившего свои заседания в помещении Литературно-артистического общества. Кружок объединял поэтов, писателей и литераторов, придерживавшихся реалистических традиций. Помимо местных литераторов к участию в работе «Среды» были привлечены приезжие — И.А. Бунин, А.Н. Толстой, Н.В. Крандиевская, М.А. Волошин и др. В заседа-

ниях кружка участвовала также и молодежь. Зимой 1918/1919 года здесь выступали В. Инбер, В. Катаев, Э. Багрицкий, кроме того, был устроен «Вечер молодых поэтов» и доклад о поэзии В. Маяковского[1247]. После взятия Одессы большевиками (апрель 1919) кружок прервал свою деятельность и возобновил ее только после прихода Добровольческой армии. Некоторые из вечеров, устроенных кружком осенью—зимой 1919 года, проходили с участием левых художников и поэтов: 23 октября (5 ноября) 1919 одесский художник Ф.О. Гозиасон читал доклад «Кризис образа в современной живописи»[1248]; 6 (19) ноября 1919 Г. Шенгели выступал с лекцией «Алгебра и гармония» (опыт исследования русского стиха)[1249]; 20 ноября (3 декабря) 1919 состоялся «Вечер поэзии», на котором выступали В. Инбер, М. Волошин, А. Горностаев, Г. Шенгели, А. Биск и др.[1250] Кружок «Среда» прекратил работу в январе 1920 года незадолго до занятия Одессы Красной Армией. К этим выступлениям можно добавить также устроенный в помещении Литературно-художественного общества 2 (15) декабря 1919 при участии местных поэтов вечер памяти А. Фиолетова[1251] и сотрудничество левых поэтов в сатирической газетке «Перо в спину».

Не прекращалась в 1918—1920 годах и деятельность левых художников, принявших участие в нескольких выставках Товарищества независимых художников: на выставке картин, открытой в июне 1918, экспонировались работы Г.Э. Бострема, М.К. Гершенфельда, С.В. Милеева, С.С. Олесевича, Ф.О. Гозиасона, Т.Б. Фраермана и др.; на выставке картин, состоявшейся в ноябре—декабре 1918 года, участвовали М.К. Гершенфельд, А.М. Нюренберг, В.Н. Мюллер, С.С. Олесевич, С. Фазини, Т.Б. Фраерман и др.

После взятия власти большевиками в апреле 1919 часть левых художников взялась за оформление города к Первомайскому празднику. Бригада в составе А. Нюренберга, С. Олесевича, С. Фазини, Т. Фраермана и А. Экстер (приехавшей из Киева в Одессу в феврале 1919) делала эскизы, по которым в мастерских художественного училища изготавливались портреты, плакаты и панно, развешанные по всей Одессе. По воспоминаниям А. Нюренберга, «город звучал яркими, небывалой силы красками. Около плакатов собирались толпы одесситов, оживленно обсуждая наше искусство. <...> Третьего мая в газете “Известия” Одесского исполкома была напечатана благодарность художникам за удачное оформление города Одессы. Отдельная благодарность была объявлена художнице Экстер»[1252].

Через месяц (8 июня 1919) подотделом пластических искусств одесского Губнаробраза была организована и открыта в здании городского музея «1-я народная выставка картин, плакатов, вывесок и детского творчества», в которой приняла участие также группа «весенников». Были выставлены работы Г.Э. Бострема, М.К. Гершенфельда, А.М. Глускина, С.В. Милеева, А.М. Нюренберга, М.С. Перуцкого, С.С. Олесевича, С. Фазини, Т.Б. Фраермана, А.А. Экстер и др.

Сотрудничество левых художников с большевиками отразилось на судьбе этих художников после взятия Одессы Добровольческой армией

(23 августа 1919). Некоторым из них пришлось скрываться и бежать из города (А. Нюренберг), другим был объявлен бойкот. Хотя симпатии некоторых одесских левых художников к советской власти (в первую очередь А. Экстер) весьма сомнительны, ни один из тех, кто сотрудничал с большевиками (кроме Т. Фраермана), не был допущен к очередной выставке картин «независимых», состоявшейся в ноябре—декабре 1919 года.

В такой обстановке в октябре 1919 была открыта мастерская-студия А. Экстер (Херсонская, 17, кв. 2), где велись занятия как по чистой, так и по театрально-декоративной живописи[1253]. В литературно-артистическом обществе А. Экстер прочла лекцию «Художник в театре» (10 [23] октября 1919)[1254].

> <...> Г-жа Экстер выбрала очень интересную тему для своего доклада, но, к сожалению, 30 минут (такова была продолжительность его) оказалось слишком мало для сколько-нибудь определенного уяснения роли художника-созидателя в современном театре. Было бы крайне любопытно услышать, как представляет себе г-жа Экстер, адепт нового театрально-декоративного творчества, — задания будущего художника в театре. Вместо этого докладчица дала ряд, правда небезынтересных, но чисто технических указаний. Этому была посвящена вся первая половина доклада.
>
> Во 2-й части г-жа Экстер рассказала нам о своей работе в Московск. Камерном театре.
>
> Как ни интересны были высказанные докладчицей соображения о способах наилучшего окрашивания материй, как ни интригующи были предложенные ею вниманию публики эскизы написанных ею костюмов, как ни ценно было, наконец, ее изложение плана двух постановок Камерного театра, тем не менее суть-то, основная мысль доклада оказалась где-то далеко-далеко запрятанной. Об этом только можно пожалеть. <...> Отрадно отметить, во всяком случае, что публика, среди которой почему-то не было ни артистов, ни художников, с большим интересом отнеслась к докладу[1255].

Более подробно эта же тема была раскрыта в интервью, опубликованном в одной из одесских газет незадолго до упомянутого доклада:

> Г-жа Экстер считает, что Московский Художественный театр, давший натурализм до апогея, доказал бесцельность такого пути. В последние годы его вожди тщетно бились в поисках выхода. Искусство задыхалось в атмосфере точного воспроизведения действительности. После преодоления принципов Художественного театра, русский театр увлекся стилизацией. Это был вполне естественный протест против натурализма и очень важный этап с точки зрения развития русского театра. Однако постановки Бакста, Бенуа, Головина, Анисфельда, Сапунова, в сущности, внесли очень мало нового: они оставили и традиционную коробку сцены, и рампу, и кулисы, и задники. Только краски посвежели. Приятная яркая красочность новых декораций, их стильный орнамент и пряный эротизм создали новому рус-

скому театру славу во всем мире. Правда, при стилизаторах театр подвергся лишь чисто внешнему, поверхностному обновлению, но все же их опыты возбудили огромный напряженный интерес и немало содействовали успеху дальнейших исканий. <...>

Г-жа Экстер считает свободное движение основным элементом театрального действа. По ее мнению, современную анемичную сцену нужно прежде всего обогатить движением. Задача художника сводится, следовательно, к тому, чтобы дать на сцене возможно больший простор динамическим силам драмы и в то же время сохранить господство над ними. Этого господства над динамикой художник может достигнуть лишь путем архитектонических построений. Необходимо решительно порвать с писаными декорациями, заменив их трехмерными формами в различных комбинациях. Основные направляющие линии этих комбинаций должны быть рассчитаны так, чтобы по ним могло свободно развиваться необходимое, согласно внутреннему ритму драмы, движение. Действие можно выносить в высоту, соединяя пол сцены с верхним краем коробки рядом помостов, лестниц, мостиков. Это даст актерам возможность проявить максимум динамики. На этих мостках и лестницах разыгрываются отдельные короткие сцены в драмах, быстрых по темпу, как некоторые драмы Шекспира.

Разные по ритму драмы требуют разных методов сценического построения. Так, в «Фамире» Анненского упрощенные объемные формы камней и кипарисов, сложенные по линии полукруга, направляли движение вакхических хороводов. Только архитектонические построения при помощи объемных форм могут, по мнению художницы, сливаться в гармоничное пластическое целое со свободно движущимися фигурами. При написанных, даже гениально написанных декорациях это слияние немыслимо.

В драмах сдержанных, концентрированных, бедных движением, как, например, «Саломея» Уайльда, художница применяет метод движущихся декораций. Эти движущиеся декорации состоят из цветных плоскостей, приводимых в движение силой электричества.

Их динамика должна быть строго согласована с динамикой драмы. Воздействие движущихся цветных плоскостей основано на эмоциональной силе красочных созвучий <...>.

Касаясь изобразительной стороны декораций, художница указала, что, по ее мнению, следует считать достаточным самый общий намек на характер обстановки, в которой происходит действие, дабы актер мог сосредоточить все внимание зрителей на динамике, на игре своего тела.

В этом — основное отличие методов г-жи Экстер от излюбленных приемов Бакстовской школы.

Совсем не по-Бакстовски понимает художница и передачу стиля на сцене. По ее мнению, для того, чтобы художественно воспроизвести определенную эпоху, нужно лишь уловить основную пластическую идею ее стиля, которую можно воплотить совершенно свободно, не впадая в копирование музейных образцов. Эту основную идею стиля легче всего увидеть в архитектуре и орнаменте данной эпохи. Так, например, уловив стрельчатое устремление ввысь, свойственное готическому средневековью, можно «по-своему» воплотить его в костюмах и сценических построениях.

> Таким образом, художник может дать стилю совсем новое, неожиданное толкование, сохранив в общем верность самому духу изображаемой эпохи.
>
> В области костюма г-жа Экстер руководится, естественно, теми же принципами, что и при сценических построениях, — принципами динамики. Композиция, форма и окраска костюма должны быть строго согласованы с характером движений их носителя. <...> Кроме того, рассматривая сцену и актера как пластическое целое, художница не может согласиться с применением костюмов из «настоящего» материала наряду с упрощенными, условными трехмерными декорациями. Костюмы должны быть написаны художником — складки наведены кистью, орнаменты взяты фрагментами и в сильно увеличенном размере. <...> Актер в «настоящем» костюме на условной сцене — грубый диссонанс [1256].

Помимо занятий в мастерской, А. Экстер также создала костюмы для танцовщицы Эльзы Крюгер, в которых последняя танцевала на ряде вечеров (декабрь 1919) [1257]. О деятельности других левых художников во время пяти с половиной месячного господства деникинцев сведений не найдено.

Между тем 18 (31) октября 1919 в Одессу приехал Б.С. Глаголин, приглашенный на гастроли в Русский театр [1258]. Глаголин выступал одновременно как артист и режиссер. Были поставлены комедия «Осел Буридана» («Милый Жорж») (премьера 23 октября [5 ноября] 1919), мелодрама «Шерлок Холмс» (премьера 31 октября [13 ноября] 1919), «Мой беби» (премьера 5 [18] ноября 1919), а также спектакли «Женщина без упрека» (декабрь 1919), «Собака садовника» (премьера 7 [20] января 1920) и др. Театральные рецензенты отмечали введение «целого ряда трюков» в постановку «Осел Буридана» [1259], подчеркивали изобретательность комедийной постановки «Мой беби» «с неграми, негритянками и множеством фортелей и трюков» [1260]. В рецензии на «Собаку садовника» критик обращал внимание на стремление Глаголина к итальянскому народному театру, комедии дельарте: «в постановку этой комедии г. Глаголин внес массу труда и режиссерской изобретательности. Пожалуй, даже было слишком много труда и слишком много изобретательности. <...> В том, что он делает на сцене, всегда много творческой мысли. И что важнее всего, в этом есть несомненная, настоящая талантливость. <...> Г. Глаголин блеснул большой режиссерской выдумкой, но перегрузил ею всю постановку, и она вышла тяжеловатой и утомительной» [1261].

Несмотря на оправдание Глаголина военно-полевым судом, артисты, с которыми Глаголин конфликтовал в Харькове, пытались мстить, публикуя в одесской прессе компрометирующие его материалы [1262]. Но эти попытки не повлияли на работу Глаголина, продолжавшуюся до занятия Одессы конницей Котовского (7 февраля 1920).

После прихода большевиков с весны 1920 года начинается новый период в деятельности левых художников и поэтов. В апреле 1920 года А. Экстер из Одессы уехала в Киев, а в августе того же года — в Москву. В том же 1920 в Москву переехал А. Глускин. Еще летом 1919 года

перебравшийся из Харькова в Одессу Б. Косарев принимал участие в росписи зала заседаний Губревкома, вместе с С. Фазини он оформлял в театре «Красный факел» постановки «Зеленый попугай» (А. Шницлер) и «Сверчок на печи» (Ч. Диккенс)[1263]. В июне 1921 Косарев переехал обратно в Харьков.

Принявшие участие в «Народной выставке картин памяти Т.Г. Шевченко» (март—апрель 1920, Городской музей изящных искусств) художники С.В. Милеев и А.М. Нюренберг впоследствии не участвовали в художественной жизни Одессы. В 1920—1921 годах А. Нюренберг работал в Елизаветграде, а затем переехал в Москву. С. Фазини в 1922 уехал в Париж. О дальнейшей судьбе Г.Э. Бострема, С.С. Олесевича, С.В. Милеева сведений не найдено. На нескольких одесских выставках, состоявшихся в 1922 году, в числе молодых левых художников упоминались уже совершенно другие имена.

> 11 марта <1922> в пом<ещении> академии изобразительных искусств (ул. Троцкого, 14) открыта отчетная выставка работ студентов академии. Экспонаты разделены на две группы и занимают два зала. В одном представлены новейшие течения живописи: футуризм, кубизм и др., в другом — работы «реалистического» направления.
>
> Любопытно, что первый зал осматривается публикой мельком, тогда как второй привлекает к себе большое внимание. Это объясняется отчасти тем, что произведения футуристов рассчитаны на более или менее подготовленного посетителя, в то время как остальные работы доступны широкой публике.
>
> Среди экспонатов первого зала выделяются удачные композиции на библейские сюжеты т. Шостака и работы тов. <Р. Я.> Зейды. Бледно представлена декорационно-театральная часть[1264].

Левый художник М.И. Курзин, находившийся в это время в Одессе, сделал в Академии изобразительных искусств доклад «Художественная жизнь Москвы», в котором рассказывал о живописи, постановках Мейерхольда, балетах Лукина, изданиях «МАФ» и др. Кроме того, им была прочитана лекция «Футуризм, кубизм, супрематизм и конструктивизм» (14 июня 1922)[1265].

На состоявшейся тогда же «1-й весенней выставке картин иногородних и местных художников» (1 мая — 14 июня 1922), по свидетельству рецензента, «левое искусство выражено единственным экспонентом, екатеринославским художником Браунштейном в виде хорошо скомпонованной обложки для "Двенадцати" Блока и пары портретов-миниатюр»[1266].

Впоследствии (октябрь — 19 ноября 1922) состоялась очередная отчетная выставка работ Института изобразительных искусств (быв. академия).

> Многочисленными работами представлено «правое течение» в живописи, но не менее ярко, хоть и меньшим количеством работ, — «левое течение». Бодрой, юной, творческой силой, исканием новых путей проникну-

ты работы «левых». Особенно выделяется своим самобытным творчеством мастерски исполненная графика <М.Д.> Муцельмахера. Приятна по краскам и композиции живопись Фурмана. Оригинальностью композиции отличаются работы <А.Б.> Постеля. Необходимо также отметить определенные достижения Эрлиха в смысле определения материала, приятная, но не совсем определившаяся живопись Шварцмана и хороший рисунок Чудновского. Особенное внимание обращает своей строгой выдержанностью и талантливо исполненный натюрморт Сидоровой.

Среди работ, выставленных молодыми художниками-декораторами, можно отметить только талантливые эскизы <И.Н.> Вусковича, отличающиеся конструктивностью и исканием нового в области декоративного искусства.

В «правых» мастерских необходимо выделить единственные работы молодого, талантливого портретиста <В.А.> Цимпакова, чуждые манерничанью и эквилибристике, так усвоенной остальными представителями «правых»[1267].

Некоторые из упомянутых студентов в это время учились у бывших участников Товарищества независимых художников В.Н. Мюллера и Т.Б. Фраермана. К сожалению, не удалось выяснить фамилии всех преподавателей Одесского института изобразительных искусств, придерживавшихся левых художественных взглядов, но их влияние на студентов сомнению не подлежит.

С весны 1920 года также начинается новый период в деятельности левых поэтов Одессы. 15 марта 1920 в городе было организовано ЮгРОСТА, в котором сотрудничали Э. Багрицкий, В. Катаев, Ю. Олеша, И. Файнзильберг (Ильф), Е. Катаев (Петров), З. Шишова, А. Адалис, В. Инбер, Л. Славин и др. Летом при ЮгРОСТА возник «Коллектив поэтов», включивший перечисленных, а также некоторых других одесских поэтов[1268]. В августе или сентябре 1920 к «Коллективу» примкнул тринадцатилетний Семен Кирсанов, вспоминавший через несколько лет: «<...> я пришел в "Коллектив поэтов", ошарашил заумью и через некоторое время нашел соратников»[1269]. Собрания проходили по средам и пятницам в пустующем помещении на ул. Петра Великого; «каждый такой вечер проходил в чтении стихов, бурных спорах о поэзии, о литературе»[1270]. Активная деятельность «Коллектива поэтов» охватывала 1920—1921 годы. Ранней весной 1921 в результате реорганизации ЮгРОСТА и слияния его с харьковским УкрРОСТА в Харьков переехали В. Катаев, Ю. Олеша и др. Во главе «Коллектива» фактически встал Э. Багрицкий, выступавший как в «Коллективе», так и на вечерах Всеукраинского союза писателей и поэтов (1921), в литературном кружке пролетарских поэтов «Потоки», на различных «вечерах стихов» (29 июля, 3 и 17 декабря 1922).

Кроме «Коллектива поэтов» в 1920 году была создана по инициативе З. Шишовой и А. Адалис «Коммуна поэтов» (Нежинская ул., 30), а затем кафе поэтов «ХЛАМ» в подвале на Елизаветинской улице. По

воспоминаниям Г. Крыжицкого, в одесский «ХЛАМ» входили Э. Багрицкий, Ю. Олеша, художники И. Вускович, В. Мюллер, Г. Комар. В кафе выступали Э. Багрицкий, А. Чичерин, Г. Шенгели и др.[1271] Через некоторое время «ХЛАМ» по инициативе Э. Багрицкого был переименован в «МЕБОС» (Меблированный остров), где, в частности, инсценировалась драматическая поэма Багрицкого «Харчевня» (играли Э. Багрицкий, Л. Славин, И. Файнзильберг и др.[1272]), а также Э. Багрицкий «часто выступал с буриме и в турнирах на эпиграммах. Последнее мероприятие имело большой успех у посетителей и привлекало в подвал много публики»[1273].

Кроме того, выступления проходили в другом литературном кафе «Пэон IV», находившемся в помещении лекционного зала при научном кино «Урания» на Екатерининской улице. О деятельности этого кафе один из одесситов сообщал:

> Одесские поэты открыли свое кафе поэтов, окрестив его «Пэоном Четвертым». Там не скучно, но нельзя сказать, чтоб было очень «поэтично». Правда, с удовольствием слушаешь стихи Шенгели и Багрицкого, не скучно от Регинина и какого-то Маслова. Единственно, что действительно ценно — это вещи оригинального поэта Алексея Чичерина. Занятная фигура, начиная с одежды (по летнему сезону), и оригинальный, определенно талантливый стих, язык и образ. Этот поэт, между прочим, чудесно читает свои стихи. Слушаешь и не хочется отрываться. По некоторым манерам это Маяковский старого времени, но видишь и чувствуешь, что у Чичерина это «маяковщина» от молодости. И что талант, большой и несомненный, выведет его вскоре на большую и, верится, хорошую дорогу[1274].

По воспоминаниям Л. Славина, с эстрады «Пэона IV» выступал также И. Файнзильберг: «Высоким голосом Ильф читал действительно необычные вещи: ни поэзию, ни прозу, но и то и другое, где мешались лиризм и ирония, ошеломительные раблезианские образы и словотворческие ходы, напоминавшие Лескова»[1275]. По свидетельству С. Кирсанова, «Ильф тогда писал странные, необычные стихи. И когда я позже узнал стихи сюрреалистов, я понял, что он предвосхитил их»[1276].

В 1920—1921 годах А. Чичерин выступал в Одессе с программой, аналогичной той, с которой он гастролировал по украинским городам (Харьков, Екатеринослав). Современники отмечали чтение им собственных стихов из книги «Плафь», а также произведений Маяковского, Бурлюка, Каменского, Петникова и др.[1277] Во время исполнения «Стеньки Разина» В. Каменского «в чтение главы о персидской княжне Чичерин ввел танец княжны, который исполняла талантливая ученица местной школы ритмики и пластики. Под четкий ритм этих стихов вначале робко и медленно, а потом все быстрей и быстрей развивался танец. Движения сливались с голосом чтеца и иллюстрировали драматическую ситуацию в столкновении Степана Разина и княжны. Несмотря на скромный костюм княжны и слабое освещение сцены, впечатление было огромным»[1278]. По воспоминаниям С. Кирсанова, Чичерин, читая «Че-

ловека» Маяковского, строки «Ну как, Владим Владимыч, нравится бездна?» видоизменял на «Ну как, Алексей Николаевич, нравится бездна?», чем вводил наивную публику в заблуждение[1279]. Уже в середине 1921 года А. Чичерин уехал из Одессы.

До лета 1921 года в Одессе находился также Г. Шенгели, занявший позицию «назад к Пушкину»: «Только припав к Пушкину всею душою, только сосредоточив все внимание и всю чуткость на каждой его строке, мы сумеем хоть несколько упорядочить наше кипение. <...> Лозунг “Назад к Пушкину” должен стать нашим, как стал он лозунгом недавно зародившейся школы современного классицизма, в которую вошли Мандельштам, Ходасевич, С. Соловьев и др.»[1280].

Задиристым одесским футуристам нового поколения, группировавшимся вокруг С. Кирсанова, такая позиция Г. Шенгели, а также его сотрудничество с «Южнорусским товариществом писателей», созданным еще И.А. Буниным, дали повод для нападок. Сам С. Кирсанов определял цель этих скандальных акций как «травля старья». В изложении Кирсанова все выглядело достаточно весело:

> Однажды Шенгели устроил свой «поэзо-вечер». Мы решили эпатировать. Была приобретена черепаха, отпечатаны листовки, а один из нас загримирован под Шенгели. В самый лирический момент во время чтения Шенгели стихов черепаха была пущена на сцену, с балкона в публику полетели листовки, а в зале появился Шенгели № 2 под общий хохот. Вечер был сорван, а Шенгели для Одессы окончен.
>
> Нужно прибавить, что <...> Шенгели отличался оригинальной внешностью. Он носил густые черные баки и на плечах шерстяное одеяло вместо плаща. Однажды, когда Шенгели читал стихи, в зале раздался робкий детский голос:
>
> — Мамоцка, это Пуцкин?
>
> Это так повлияло на мэтра, что он оставил Одессу для более славных лавров[1281].

С. Кирсанов не поясняет, был ли «робкий детский голос» очередной акцией его группы или непосредственным детским любопытством. Перед отъездом из Одессы в Харьков Г. Шенгели выпустил «Трактат о русском стихе» (1921) и книгу стихов «Изразец» (1921).

Деятельность одесских футуристов нового поколения выходит за хронологические рамки этого тома и будет рассмотрена позднее.

Обзор деятельности одесских сторонников левого искусства в 1920—1921 годах завершим кратким упоминанием об их работе в области театра.

Сразу же после прихода большевиков Б.С. Глаголин с группой своих артистов поставил в зале литературно-артистического клуба спектакли «Кандида» (Б. Шоу), «Пан» (Ш. ван Лерберг), интермедии «Саламанкская пещера» и «Театр чудес» (М. Сервантес) и несколько других. По воспоминаниям Г. Крыжицкого, местные одесские власти запретили постановку «Пана», «так как, по их мнению, “пьеса развращающе дей-

ствует на крестьян", которым Глаголин показывал свою постановку во время поездок по деревням. В это время в Одессу приехал А.В. Луначарский. Глаголин обратился к нему. Анатолий Васильевич написал: "Настоящим удостоверяю, что пьеса "Пан" Лерберга является украшением бельгийской литературы и может быть допущена в любой самый строгий репертуар"»[1282]. Под редакцией Глаголина в 1921 году было выпущено пять номеров журнала «Театруда», издававшегося на стеклографе в количестве 100 экз. Название расшифровывалось и как «Театр труда» и как «Театру — да». Б. Глаголин высказывал в журнале идеи «жизнетворческого» театра труда, который «рождается в процессе исчезновения театра лени, театра, куда приходят не трудиться, а отдыхать». Он выступал против «иллюзионизма» театра и предлагал актеру «играть самого себя»[1283]. В духе этих идей Глаголин ликвидировал суфлерскую будку. В его постановке интермедий Сервантеса суфлер в роли рыжего клоуна находился на сцене и принимал участие в представлении. Другой новацией стало введение на сцену животных. Так, «в "Пане" вся сцена во втором акте была заполнена всяческой "живностью" — тут были и хрюкающий поросенок, и кудахтающие куры, и живой осел. В интермедии Сервантеса одураченный муж уезжал на осле. Тот же осел фигурировал в метерлинковском "Чуде святого Антония". Столь частое появление осла раздосадовало одесских критиков, и один из них задал в рецензии вопрос: чем вызвано постоянное присутствие на глаголинских спектаклях осла? В очередном вступительном слове, обращенном к зрителям перед спектаклем, Глаголин, имевший обыкновение сводить счеты со своими оппонентами, заявил во всеуслышание, что осел фигурировал только в трех постановках; судя по рецензии, критик видел все работы Глаголина; спрашивается, кто же этот осел, который бывает на всех его спектаклях»[1284]. Разразился скандал, не первый и не последний в биографии Глаголина.

В апреле 1921 Б. Глаголиным совместно с Г. Крыжицким была предпринята попытка поставить «Мистерию-буфф» Маяковского. Начались репетиции, но после того как Глаголин обвинил одного из актеров, забывшего текст, в намерении сорвать спектакль, а затем в контрреволюции, все актеры отказались продолжать с ним работу. Постановка не была осуществлена[1285].

В сентябре 1921 Глаголин с труппой уехал на гастроли в Вологду и другие города.

Между тем в качестве заведующего театральной секцией подотдела внешкольного образования одесского Губнаробраза Г. Крыжицкий с весны 1920 года принимал участие в организации и работе ряда местных «театров исканий»[1286]. К этим театрам он относил Вторую госдраму, несколько позже сформировавшийся ТЕРЕВСАТ и еще позже МАССОДРАМ (Мастерская социалистической драматургии). Будучи режиссером Второй госдрамы, Крыжицкий поставил «Всех скорбящих» (Хейерманс), «Королевского брадобрея» (Луначарский) и «Женитьбу Фигаро» (Бомарше). В ТЕРЕВСАТе, руководимом В.А. Регининым, Крыжицкий осуществил постановку комедии «Шлюк и Яу» (Гауптман), а в МАССО-

ДРАМе, созданном по инициативе А.Л. Курса, Крыжицкий летом 1921 поставил спектакли «Мещанин во дворянстве» (Мольер) и «Ученик дьявола» (Б. Шоу)[1287]. Спектакли в МАССОДРАМе оформляли художники В.Н. Мюллер, Г.Я. Комар и др. Футурист С. Кирсанов охарактеризовал «левизну» МАССОДРАМа как «нечто вроде московского Камерного» театра[1288].

Г. Крыжицкий проповедовал эксцентризм, говорил о возвращении актеру утраченной гибкости, необходимости специальной гимнастики в театральных школах, сближении актера и акробата, о трехмерных архитектурных декорациях, отказе от сцены и т.п.[1289] В русле этих умеренных исканий, казавшихся Г. Крыжицкому «духом смелого экспериментирования», он поставил также два спектакля «Игра интересов» (Бенавенте) и «Дама-невидимка» (Кальдерон) в молодежном театре «Красный факел», работавшем в Одессе с апреля 1920 по осень 1921 года. Вместе с группой художников, организовавших драматический кружок в Одесском институте изобразительных искусств (В.Н. Мюллер, Г.Я. Комар, И.Н. Вускович и др.), Крыжицкий поставил спектакль «Проделки Скапена» (Мольер). Молодые художники не только играли, но сами создали оформление, костюмы и бутафорию. По воспоминаниям современников, «кружок привлек внимание творческой интеллигенции Одессы не столько талантами его участников, сколько смелостью, с какой пытались они сокрушить все устои старого театра»[1290].

Прочитав, кроме того, в помещении Русского театра лекцию «Театр и церковь, или Христос и Арлекин» (21 августа 1921), а также издав брошюру «Театр духа и плоти» (Одесса, 1921), Г. Крыжицкий переехал осенью 1921 года в Петроград. Еще раньше в Петроград уехал инструктор одесского Губнаробраза Л. Трауберг.

Распространенность левого искусства на Украине не ограничивалась Харьковом, Киевом и Одессой, хотя именно в этих городах оно проявилось наиболее ярко. Известно о праздничном оформлении в «футуристическом стиле» соседнего с Одессой Николаева к 7 ноября 1920. Раздраженный отклик «пролетарского критика» гласил:

> <...> Выставлен плакат. Ряд мазков — желтых, красных, синих. Среди этих мазков с трудом отыскиваешь слова лозунга. Для того чтобы проникнуть в суть плаката, опытный даже глаз тратит несколько минут.
>
> Другой плакат. Изображены рабочие на заводе, машины, железо, печи. Две согнувшиеся фигуры рабочих. Надпись: «Владыкой мира будет труд». Нечего и говорить, что исполнен плакат в стиле футуристическом, который совершенно невнятен для здорового, неискушенного в художественной премудрости глаза пролетария.
>
> <...> Пусть лучше дадут нам нехудожественную агитацию, чем высокохудожественные иероглифы[1291].

В том же Николаеве осенью 1920 был основан Театр революционной сатиры. В театре сотрудничал поэт Всеволод Курдюмов, артист и

режиссер Борис Глубоковский, художники-декораторы Пургольд и Буланов. Деятельность театра планировалась в духе «театрального октября»: «Вся работа — постановочная и декорационная направлена к тому, чтобы навсегда похоронить старые заплесневелые театральные традиции и найти, хотя бы только наметить новые методы»[1292].

Николаевский ТЕРЕВСАТ просуществовал до августа 1921 года. Кроме работы в ТЕРЕВСАТе Глубоковский руководил летом 1921 литературно-сатирическим театром. Сохранившиеся отрывочные сведения о деятельности этих театров не позволяют судить о том, насколько их работа соответствовала декларированному поиску новых путей.

Следует также упомянуть об издававшемся в Екатеринославе осенью 1918 года журнале «Аргонавты», в котором сотрудничали харьковские поэты А. Прокопенко, Г. Шенгели и др. Сюда же приезжал на гастроли А.Н. Чичерин. Программа устроенного им «вечера песнопений» (6 августа 1921) в концертном зале Консерватории (Александровская ул.) включала: «А. Чичерин — книга "Плафь". Главы из поэмы "Человек" и "Облако в штанах" В. Маяковского. Песни из поэмы "Стенька Разин" В. Каменского. Стихи: Г. Петникова, Н. Асеева и Божидара. По окончании — обмен мнений и заключительное слово Чичерина»[1293].

В общем, левое искусство на Украине в 1917—1922 годах представляло собой явление отнюдь не провинциальное, особенно учитывая ту роль, которую сыграли в его истории выходцы с Украины, как в предреволюционный период, так и в последующие 1920-е годы.

КРЫМ

Переходя к обзору деятельности некоторых представителей левого искусства (прежде всего поэтов) в различных крымских городах, необходимо оговориться, что информация об этой деятельности, и так не слишком богатой событиями, по-видимому, еще искусственно обеднена в результате уничтожения крымских газет белогвардейского периода. При отсутствии подробностей мы дадим только общие контуры этой деятельности.

Осенью 1917 года, после окончания договора с Московским камерным театром, в **Евпаторию** приехал Т. Чурилин. Союзом учащихся средних школ в здании женской гимназии был устроен «Вечер новой поэзии и прозы» (7 ноября 1917)[1294], в программу которого входило чтение Т. Чурилиным своих стихов, а также произведений В. Каменского, В. Хлебникова, Д. Бурлюка, Н. Асеева, С. Вермеля, Р. Ивнева, М. Кузмина, О. Мандельштама, Б. Лившица, С. Парнок, И. Северянина[1295].

Вскоре в Крыму начался захват власти большевиками: 16 (29) декабря 1917 власть в Севастополе перешла к Военно-революционному комитету, а в январе 1918 года распространилась на весь Крым. Чурилин, принадлежавший к партии анархо-коммунистов, вряд ли принимал участие в этих событиях. Во всяком случае, в своих автобиографиях он ни одним словом об этом не упоминал. В марте 1918 он уехал на гастроли в

Харьков, был включен Хлебниковым в число Председателей земного шара (апрель 1918), а после захвата Крыма в апреле 1918 германскими войсками вернулся обратно и перешел «на активное содействие Крымскому подпольному ревкому коммунистической партии. Участвовал в крымском коммунистическом подполье с 1919 по 1920 год, держал связь с Мокроусовской партизанской частью»[1296]. За это время в Крыму после эвакуации германских войск высадились войска Антанты (ноябрь 1918), затем в течение апреля 1919 его заняла Красная Армия, и 6 мая 1919 Крым был объявлен Советской социалистической республикой, но уже к 1 июля 1919 года Добровольческая армия изгнала большевиков. Между тем в начале лета 1919 года из Петрограда в Крым приехал Лев Аренс, работавший ассистентом кафедры гистологии Крымского (Таврического) университета. Летом 1920 года Т. Чурилин, его жена Б. Корвин-Каменская и Л. Аренс организовали содружество молодых будетлян «Молодые окраинные мозгопашцы» (МОМ). При этом 21 июня 1920 (ст. ст.) Т. Чурилин причислил Б. Корвин-Каменскую и Л. Аренса «за живой дей и верность Делу Будетлянскому» к Председателям земного шара[1297]. «Мы вспахиваем мозги нас окружающим, почему носим названия МОЗГОПАШЦЕВ, — заявили они вскоре. — Мало того, мы утверждаем себя в грядущем, почему называемся *будетлянами*»[1298].

Тогда же, в течение поздней весны—лета 1920 года «Молодые окраинные мозгопашцы» совместно с П.И. Новицким (бывший председатель Симферопольского Совета рабочих и солдатских депутатов, председатель Таврического ЦК Советов, председатель комитета Симферопольской организации РСДРП) устроили несколько «Вечеров поэзии будущего».

Первый вечер состоялся в **Симферополе** 7 (20) мая 1920 в помещении музыкальной школы Семенкович.

> «Вечер молодого искусства» — так гласила афиша. Одновременно — выставка картин Б.И. Корвин-Каменской. Странно звучит «молодое» применительно к стихам Чурилина и картинам Каменской. Элементы кубизма, сочетание красок спектра, орнаментальные мотивы, абстракция, внепространственная композиция — все это наследие Пикассо, Гогена, Сезанна так знакомо и так старо при нашем темпе жизни. Публика уже не пылает «благородным гневом», поклонники «передового искусства» не волнуются больше, не бичуют нынче равнодушную толпу. Она ведь все это много раз видела. И звукопись, «заумный» язык с проблесками импрессионизма давно знакомы и не поражают более. Все же искусство и Чурилина, и Каменской искренно; на работах обоих ясно ощущается печать одаренности. Среди рутинных модернизмов Каменской до сознания зрителя доходят великолепные орнаментальные мотивы и богатство изобразительности в композиции. У Чурилина ценно не то шаблонно-«заумное», где нет границы между «магией», понятной лишь автору, и, выражаясь мягко, набором слов, а органически усвоенные элементы народного языка, его междометия, яркий синтаксис и ритмика.
>
> Вечеру предшествовало чрезвычайно интересное по содержанию вступительное слово проф. А.А. Смирнова; он великолепно вскрыл двоякую природу слова (звук и смысл).

Другой лектор П.И. Новицкий — произнес слово о живописи, где говорил о французских художниках, сменивших импрессионистов. В исполнительском отделении читались стихи Чурилина в хронологической последовательности. Читала молодая артистка А.М. Бугославская — искренно и красиво по нюансировке, читал мастерски владеющий звуком в эпической манере известный артист П.И. Ильин, трогательно было выступление ученого-профессора А.А. Смирнова, чуткого и терпимого к современному искусству. Особенно хорошо с мелодической стороны, по интонациям и стильно читал более поздние стихи Чурилина П.И. Новицкий[1299].

Вскоре после этого вечера работы Б. Корвин-Каменской были показаны на открывшейся 17 (30) мая 1920 в Симферополе выставке картин и этюдов (Феодосийская, 12)[1300]. Согласно обзору, выставка совмещала «в себе все течения, представители которых волей судьбы находятся сейчас в Симферополе, — от крайнего натурализма до футуризма включительно. Черты последнего в декоративном московском применении носят работы Б. Корвин-Каменской — иллюстрации к стихам Т. Чурилина, в которых графическая колкость форм и едкость черно-рыже-зеленой краски удачно отвечает своеобразной остроте текста ("Смерть часового", "Смерть принца", "Море" и др.)»[1301].

Вскоре после этих выступлений в здании Симферопольского университета было устроено «собрание, посвященное поэзии будущего» (21 июня 1920 — ст. ст.). В программу входили доклады П.И. Новицкого «Пафос поэзии будущего» и Л. Аренса «Слово о полку будетлянском (молодая поэзия будущего)», а также чтение стихов В. Хлебникова, Г. Петникова, Т. Чурилина, Божидара, Н. Асеева, Б. Пастернака, В. Каменского. Демонстрировались живописные иллюстрации Б. Корвин-Каменской к стихам ряда поэтов[1302].

Через месяц аналогичный «Вечер поэзии будущего» был устроен в помещении городской публичной библиотеки **Евпатории** (26 июля 1920 — ст. ст.). В программу входили: доклад П. Новицкого «О поэзии будущего» («Пафос поэзии будущего»), доклад Л. Аренса «Слово о полку будетлянском», чтение П. Новицким, Л. Аренсом и Т. Чурилиным стихов В. Хлебникова, Г. Петникова, Т. Чурилина, Божидара, Н. Асеева, Б. Пастернака, В. Каменского. Доклад Л. Аренса иллюстрировался живописными работами Б. Корвин-Каменской[1303]. Кроме того, в Евпатории также был устроен «Вечер творчества Т. Чурилина» (14 августа 1920 — ст. ст.; гостиница «Модерн»). Л. Аренс произнес «Слово о творчестве Чурилина» с живописными иллюстрациями Б. Корвин-Каменской, стихи Чурилина читали Л. Аренс, две артистки и сам автор[1304].

После того как в ноябре 1920 года войска Южного фронта под командованием М.В. Фрунзе взяли Крым, «Молодые окраинные мозгопашцы» выпустили воззвание, в котором приветствовали приход Красной Армии и воссоединение Крыма с Россией: «Старый мир быта общественного рухнул безвозвратно — все едино ныне волею МОЗГОПАШЦЕВ Коммуны. / Мозг целинный народных масс для нови общественной вспахивали ОНИ; молодые мозги целинные, крепкие неосоренностью,

пашем ныне и будем для нови творческой пахать МЫ. / Пути двигов наших едины: ИХ путь — новобыта, НАШ — новотвора: слова, звука, краски, форм, жеста, мысли»[1305]. Это воззвание, датированное «16 ноября 1920», фактически обозначило дату ликвидации группы.

С ноября 1920 Чурилин в качестве литорганизатора и литруководителя работал в политотделе 4-й армии, клубе при кавалерийских курсах им. КЦИК, пехотных курсах, горклубе окружного КСМ (Симферополь), заведовал ЛИТО Крымнаркомпроса, ЛИТО Крымполитпросвета, секцией искусств ЦЕКУБУ при Совнаркоме КАССР. По собственному его свидетельству, он «в 1920 принципиально отказался от поэзии, как ремесла и производства, считая, что надо провариться как следует в котле революции, не писал стихов <последующие> 12 лет»[1306]. Последнее заявление нуждается в некоторых комментариях. Переехав в **Симферополь**, Т. Чурилин все же организовывал поэтические вечера и принимал в них участие. Известен, по меньшей мере, один «Вечер поэзии» (13 мая 1922), организованный Чурилиным в помощь голодающим Поволжья, в котором, согласно анонсу, участвовали П. Новицкий (вступительная речь), татарские, армянские и местные поэты, в том числе М. Волошин, Т. Чурилин и будущий фуист Б. Несмелов[1307]. Кроме того, в симферопольском сборнике «Помощь» (1922) были опубликованы стихи Б. Пастернака, Т. Чурилина, переводы Г. Золотухина (из армянских поэтов), переводы Т. Чурилина (из татарских поэтов), проза Т. Чурилина «Агатовый Ага», статья П. Новицкого, рисунки Б. Корвин-Каменской и др.

Следует упомянуть также о созданной в Симферополе (август 1922) Крымской ассоциации революционных деятелей искусства (АРДИС), председателем которой был избран левый художник М. Курзин, а вице-председателем — Т. Чурилин[1308].

Проработав в Крыму до 1924 года, Т. Чурилин перебрался в Москву.

Если Чурилин, проживая в Крыму, аттестовал себя «московским поэтом», то В. Баян в гораздо большей степени может считаться «крымским поэтом». В рассматриваемых хронологических рамках он выступал в **Симферополе** со своей поэмой «Вселенная на плахе» на вечере в Дворянском театре (1 мая 1917)[1309]. В том же году он вместе с сестрой М.И. Калмыковой уехал в Александровск. По воспоминаниям Э. Миндлина (в те годы еще гимназиста), В. Баян «был в нашем городе крупным домовладельцем и самым известным из городских поэтов. <...> Поэты в нашем городе были, но поэт-футурист был один — Вадим Баян. Во всем городе только он носил черную широкополую шляпу. И когда он шел по улице, за его спиной перешептывались:

— Идет футурист. Живой!»[1310]

После разгрома махновцами в октябре 1919 года квартиры Баяна в Александровске[1311] он с сестрой перебрался обратно в Крым. Вечер его стихов в Феодосийском литературно-артистическом кружке (ФЛАК) со вступительным словом Э. Миндлина анонсировался в марте 1920 года[1312]. Кроме того, В. Баян принял участие в вечере «Богема», состоявшемся во ФЛАКе в середине марта 1920 года[1313]. При участии группировавшихся вокруг ФЛАКа поэтов был издан сборник «Пьяные вишни», выпущен-

ный издательством «Таран» 15 мая 1920[1314]. В него вошли стихотворения И. Северянина, В. Баяна, Э. Миндлина, Г. Шенгели и др., а также статья М. Калмыковой. Этот альманах открыл целую серию поэтических сборников «Радио», «Пьяные вишни. 2-е изд.», «Обвалы сердца», «Срубленный поцелуй», вышедших в 1920 и посвященных главным образом космопоэмам В. Баяна «Вселенная на плахе», «Собачество». В статьях М. Калмыковой всячески превозносился «лев вселенной Вадим Баян»[1315], который «огромной рукой выволок за собой караван космистов и бросил их, как дрожжи, в гущу умов, которая уже начинает бродить. В рецепт космизма вмесил уранизм, хронизм и лиризм и роет новое русло для литературы»[1316].

Какой-либо продуманной и сформулированной идейно-художественной, эстетической или философской концепции космизма у В. Баяна не было. Было лишь модное слово, с помощью которого он, возводя начало своего космизма к 1914 году и рассказывая впоследствии об одобрении этих стихов Маяковским[1317], необоснованно стремился к роли «первого (по времени) поэта космиста в России»[1318].

Кроме поэтических вечеров во **ФЛАКе** В. Баян в июне 1920 со своей космопоэмой «Вселенная на плахе» выступал в **Ялте** (Литературное общество им. А.П. Чехова). Сохранился газетный отчет об этом вечере:

> Литературные вечера о-ва возобновились после долгого перерыва собранием, — диспутом о футуризме. Вечер открылся чтением доклада М. Калмыковой, состоявшего из статьи, напечатанной ею в сборнике «Радио», с незначительными добавлениями. Это обычный для футуриста акафист-панегирик трем святителям футуризма — «разрушителю вселенной» В. Маяковскому, «льву вселенной» В. Баяну и, как это ни странно, И. Северянину, который так открещивался от футуризма. <...> Вслед за докладом выступил со своими стихами сам «лев вселенной» В. Баян. В его поэме «Вселенная на плахе» перепутаны псевдокосмические мотивы с выпадами против Маяковского, прокламационным жаргоном в защиту «гения» автора и обычная, конечно, «пощечина» черни. Того, что ценно у талантливых футуристов, что ими воспринято от символистов, хотя и гипертрофированно, именно звукописи, неологизмов с новым эмоциональным содержанием, нет у В. Баяна. Его стиль, обветшалый и банальный, пестрит кое-где словесным хламом, звуком без смежной с ним идеи и эмоции, к тому же часто дурного вкуса («проклизменная вечность», «ретирада», «конфетти планет», «развешал сиять солнца» и т. под.). Ритмика стиха необычайно бедна и примитивна. В ряде стихов, где В. Баян обратился от вселенной к уголкам нашей маленькой планеты, он показал себя совершенно иным. Это самый мирный «львенок», подражатель салонных парфюмерных мотивов И. Северянина; исчезает без следа та «титаническая фигура Баяна», о которой твердила М. Калмыкова.
>
> Кульминационным пунктом были прения о футуризме. Указывали на связь футуризма с символистами, с романтизмом, указывали на неподготовленность нашу к футуризму, боялись, что мы недооценили будущих гениев. С особым вниманием слушали искреннюю и блестящую по форме

> речь Любови Столицы о том, что футуризм уже обветшал, создал каноны и трафареты, что футуризм уже искусство вчерашнего дня. Новое искусство будет озарено новым религиозным сознанием[1319].

Впоследствии В. Баян, согласно его воспоминаниям, в июле 1920 года выступил с той же поэмой «в Севастополе, на собственном поэзовечере, за что был вызван министром народного просвещения врангелевского правительства <...> для нотации по поводу моих выступлений в крымских городах вообще. Он поставил мне на вид: "Я имею неприятности свыше за то, что допустил ваши выступления на территории Крыма"»[1320].

Нужно было быть махровым консерватором, чтобы на правительственном уровне так реагировать на поэзию Баяна. Как известно, и Ленин распекал Луначарского за симпатии футуризму, и правительство Северной области негативно реагировало на футуристическое выступление А. Туфанова. Но и большевики, и северные белогвардейцы все-таки привлекли футуристов к активному сотрудничеству с властью. Ничего подобного не было на деникинской и врангелевской территории. Консервативные и откровенно реставраторские тенденции получили здесь наиболее яркое воплощение: не только возврат владельцам, скажем, национализированных большевиками театров, но и возврат к старому правописанию и старому календарному стилю. По свидетельству В. Баяна, одного из владельцев издательства «Таран» (И.П. Литвинов) в 1920 году расстреляли врангелевцы, «найдя у него в воротнике советское удостоверение личности, когда он перешел линию фронта, чтобы проведать на Украине сынишку»[1321]. Очевидно, приняли его за шпиона. В ноябре 1920 вместе с Красной Армией в Крым прибыл К. Большаков, назначенный военным комендантом Севастополя. Совладелец «Тарана» (некто Полянский) в конце 1920 года издал сборник «Срубленный поцелуй», в котором были опубликованы космопоэма В. Баяна, стихотворение К. Большакова и статья М. Калмыковой. Впоследствии В. Баян руководил в Севастополе литстудией Центрального показательного клуба, собрания в которой начались 31 января 1922 лекцией В. Баяна о развитии литературы и ее новейших течениях[1322]. Очень скоро в печати развернулась критика литстудии за оторванность от военно-морской массы: «Три четверти студийцев — женщины и все в шляпах», — констатировал критик[1323]. В этой же литстудии одно из занятий (22 апреля 1922) было посвящено критическому разбору «творчества одного из первых футуристов, Константина Большакова, автора книги "Солнце на излете", в присутствии самого поэта»[1324].

В то же время в Севастополе жил Г. Золотухин, публиковавший стихи в газете «Красный Черноморский флот», принимавший участие в выпусках живой газеты Политуправления Реввоенсовета Черноморского флота, выступавший на «Вечере пролетарской поэзии» (22 июня 1922, Центральный показательный клуб)[1325].

В 1922 году в издательстве «Таран» вышел из печати последний сборник «Из батареи сердца» со стихами В. Баяна, К. Большакова, Г. Золо-

тухина и статьей М. Калмыковой, а также книги Г. Золотухина «Восемь тел» и «Смертель».

В 1922 году В. Баян и К. Большаков переехали в Москву. К судьбе Г. Золотухина в 1920-е годы мы вернемся в дальнейшем.

Небезынтересен крымский период И. Сельвинского. Будучи еще евпаторийским гимназистом, он записался в клуб анархистов и весной 1918 года, в качестве актера театра, отправился в Мелитополь. Там он примкнул к анархистскому отряду и некоторое время воевал вместе с ним. В одном из боев отряд был разбит красногвардейцами, и Сельвинский попал в плен. Его уже повели на расстрел, когда один из красногвардейцев признал в нем земляка. Вместо расстрела Сельвинского зачислили в красногвардейский отряд, и уже красногвардейцем Сельвинский участвовал в боях с германскими войсками, пока отряд не разбили под Александровском. Оставшиеся в живых добрались до Крыма, и Сельвинский снова оказался в Евпатории, где продолжил учебу в восьмом классе гимназии. Окончив гимназию в 1919 году, Сельвинский поступил на медицинский факультет Таврического университета в Симферополе. По доносу о причастности к Красной гвардии его арестовала врангелевская контрразведка, но доказать вины не смогла. После установления советской власти Сельвинский работал в подотделе искусств симферопольского Наробраза и заведующим театральной секцией Всерабиса[1326]. В 1921 году он был переведен на факультет общественных наук МГУ и переехал в Москву.

Другой юный герой нашего повествования — С. Юткевич приехал в Севастополь из Киева осенью 1919 года и провел в Крыму полтора года, перебиваясь случайными заработками, расписывал стены ресторана, делал декорационные задники и афиши в «Театре культов» и театре-варьете «Гнездо перелетных птиц», занимался в студии бубновалетца А. Грищенко[1327]. Вместе с группой молодых поэтов и художников (в которую входил также П. Челищев) С. Юткевич выпустил рукописный альманах «Кабаре на эшафоте». По его воспоминаниям, в альманахе были «стихи под Северянина, песенки под Вертинского, странные челищевские рисунки, изображавшие уродливых солдат и беременных женщин. А рядом со всем этим я поместил своего рода манифест, озаглавленный так: "Театр эксцентриков"»[1328].

После установления советской власти С. Юткевич делал агитплакаты, расписал красноармейский клуб, работал над «Окнами сатиры» в севастопольском отделении КрымРОСТА. В начале февраля 1921 вместе с семьей он уехал в Москву.

Из левых художников кроме А. Грищенко в 1919—1920 годах в Судаке жил другой бубновалетец А. Мильман, кратковременная выставка которого состоялась 15—17 февраля 1920 во ФЛАКе[1329]. Все они — и Грищенко, и Мильман, и Челищев — в 1920 году отбыли из Крыма в Константинополь в период эвакуации врангелевцев.

Кроме скупых упоминаний, не удалось пока найти сведений о работе в Крыму левых театральных режиссеров С. Вермеля и П. Ильина.

Интересно отметить некоторое различие деятельности левых поэтов и художников в революционный период и в предшествовавшие годы. Если до революции Крым в основном играл роль гастрольной площадки («Первая Олимпиада футуристов», гастроли В. Каменского и В. Гольцшмидта, выступления Г. Золотухина), то в период революции и Гражданской войны образовались поэтические группировки, деятельность которых, в силу территориальной изолированности от остальной России, разворачивалась только в пределах Крыма. Бегство одних в Константинополь и отъезд других в Москву привели к ликвидации своеобразного крымского авангарда.

ЮЖНАЯ РОССИЯ

Территория Южной России в предреволюционные годы привлекала мало внимания гастролирующих футуристов: лишь в феврале—марте 1917 года здесь прошли выступления И. Северянина (Армавир, Екатеринодар, Новочеркасск, Ростов-на-Дону, Таганрог). Исключение составлял только Ростов-на-Дону, где кубофутуристы и Северянин гастролировали еще в 1914—1915 годах. Сюда же можно причислить выступления в Таганроге В. Гнедова, Н. Рославца и В. Шкловского, а также лекцию Д. Петровского в Царицыне (1916). Кроме того, следует упомянуть о выступлениях в 1914—1918 годах «южного футуриста» Л. Склярова (Ростов-на-Дону, Новочеркасск, Таганрог, Полтава) и ряда его последователей.

В 1918—1922 годах, в условиях существенного снижения гастрольной активности деятелей левого искусства, в ряде южных городов возникли местные литературные и художественные объединения, которые необходимо рассматривать в контексте авангардистского движения. Приведем те отрывочные сведения о деятельности этих групп и их участников, которые удалось разыскать. Несмотря на внешнюю эфемерность и незначительность этих явлений самих по себе, включенные в общую картину русского авангарда, они свидетельствуют о том широком распространении, которое получила в революционные годы художественная идеология различных направлений левого искусства.

Царицын

О царицынских левых поэтах известно немного. Наибольшей активностью здесь отличалось местное отделение ВАПП (ЦО ВАПП или ЦАПП), организованное в сентябре 1921. Правлением этой ассоциации в Центральном рабочем клубе было проведено (декабрь 1921 — весна 1922) пять диспутов: «Пролетарская культура», «Новейшие течения в поэзии», «Футуризм» (два диспута) и «Пути пролетарского искусства». На литературных воскресниках ЦАПП читались и разбирались произведения столичных пролетарских поэтов, произведения имажинистов, а

также местных поэтов. Кроме того, в Доме науки и искусств был устроен «поэзовечер» с участием поэтов всех направлений[1330]. На состоявшемся вскоре конкурсе поэтов (27 июня 1922; Народный сад) анонсировалось участие поэтов разных течений, в том числе имажинистов, футуристов и др.[1331] О царицынских имажинистах и футуристах сведений не обнаружено, зато на конкурсе кроме пролетарских поэтов выступил молодой поэт Н.И. Сказин, представлявший группу иннормистов (название, скорее всего, означает: «находящийся вне норм», «вне стандартов»).

> Сказин из группы иннормистов, хотя и встреченный публикой не особенно одобрительно, несомненный поэт и поэт замечательный по своей красочной образности. Мы думаем, что замкнутость в пассивном восприятии впечатлений красочного мира лишь временный этап на пути поэта. Властный закон необходимости — принять жизнь не раздробленную — приведет его в лагерь покинутых им товарищей (пролет. писателей), которым он посвятил дружеское стихотворение[1332].

О других представителях группы иннормистов сведений не найдено. Н. Сказин, действительно, осенью 1922 года снова вступил в ЦАПП, вел курс «Техники стихосложения» в местной литературно-художественной студии[1333]. После раскола московской ВАПП (январь 1923) и образования группы «Октябрь» в царицынской ассоциации «также появились разногласия в литературной политике»[1334]. Ряд членов ЦАПП, в том числе Н. Сказин, заявили о своем выходе из ассоциации и организовали местное отделение «Октября». Произведения Н. Сказина печатались в журнале «Факел» (1922), альманахе «Ярь» (1923).

Видимо, существование иннормистов в Царицыне следует датировать только летними месяцами 1922 года.

Ростов-на-Дону

О ростовских футуристах, появившихся в 1914 году, уже шла речь выше[1335]. В апреле 1915 года глава южных футуристов Л. Скляров ушел добровольцем в действующую армию[1336]. Этому событию он посвятил стихотворение:

Я лиру заменил винтовкой
С патриотическим штыком,
И муза, с детскою головкой,
Чужда мне, я к иной влеком.
<...>
Душа моя огнем богата.
Мне вражен друг и дружен враг.
В тумане пушечных раскатов
Я жажду бешеных атак![1337]

Пятидесятилетний ростовский футурист П.А. Васильев сотрудничал в это время в газете «Утро юга». Им же было выпущено 14 стихотворных листовок под общим заглавием «Футурэзы». В одной из них он признавался:

Давно воспевают луну
И синего неба лазурь;
Поля и прохладные рощи...
Меня не волнует все это.
Меня вдохновляет иное:
Разгул тротуара, громады
Волшебных дворцов, небоскребов,
Заря электрических лун,
Гуденье рожка на моторе...[1338]

Вернувшийся в конце 1915 года из действующей армии Л. Скляров с января 1916 сотрудничал в «Ростовской-на-Дону брачной газете», на страницах которой публиковались его стихи. Весной 1916 Л. Скляров и П. Васильев отправились на гастроли в соседний Новочеркасск, где ими был организован и широко разрекламирован «Салонный вечер футуристов» (25 марта 1916; Городской клуб): «Кто не слышал Леонида Склярова, знаменитого генепоэта? Кто не видел Павла Васильева — оригинального футурописателя? Тот отстал от века! Механическая красота! Чтение своих произведений: футурэзы, “Веерные ветры”, стихи о великой Войне, поэзодекламация орлиным голосопением, “Источники футуризма”, футуристы выступят во всей своей неподражаемости. Все идут! Все идут! Все идут! на “Салонный вечер футуристов”. Обилечивайтесь! Зрительтесь. Футуристы настоящие знаменитые!»[1339].

Сильно контрастировал с такой рекламой отчет о вечере:

Можно сказать разочарованье.

Большинство пришло с мыслью насладиться скандальчиком... обычно разыгрывающимся на вечерах футуристов, увидеть необычайные костюмы, чуть ли не раскрашенные физиономии.

И вдруг все ординарно, а главное, до «приторности» прилично.

Приличный по форме доклад г. Васильева <«Источники футуризма». — *А.К.*>, по содержанию — ряд общих мест, читанный лектором в сюртуке, при воротничке и манжетах, доклад, который можно было бы прочитать и не в обстановке футуристического «бума», предшествовавшего этому самому салонному вечеру.

Гораздо большим футуристом показал себя знаменитый генепоэт Леонид Скляров. Его поэзодекламация «орлиным голосопением» доставила много веселых минут присутствующим. Ритм и интонация были необычны для слуха, нечто среднее между мелодекламацией и обычным чтением. Всего прочитано им было до пятнадцати собственных «поэз».

Как у предшествовавшего лектора, «одухотворения» на лице этого «главы южно-русского футуризма» не замечалось.

Из попеременного выступления этих двух «заезжих знаменитостей» составилась вся программа вечера.

Публики на «Салонный вечер» пришло немного, да и большинство по входным билетам. Вела себя публика сдержанно и даже аплодировала «футурным знаменитостям»[1340].

Следующее выступление южных футуристов состоялось в Ростове-на-Дону (15 апреля 1916; театр «Марс»). Согласно афише, анонсировалось «ласканье слухозрения поэзофлерами, декларативно эстетическими одеждами и одухотворенными лицами футуристов»[1341]. Отчет о вечере не найден, но, вероятно, Л. Скляров уже к этому вечеру учел невыгодность выступлений с П. Васильевым и поменял состав участников.

Через три дня гастроль футуристов состоялась в Таганроге (18 апреля 1916; Концертный зал). С рефератом о творчестве Л. Склярова и декламацией футурэз выступал Юрий Цензор, с мелодекламацией выступил артист русской драмы Дмитрий Мирский, а также «имевший повсюду успех, знаменитый поэт, глава южных футуристов, стяжавший себе славу на юге, как Игорь Северянин на севере, Леонид Скляров (поэзодекламация орлиным голосопением своих поэз из цикла "Веерные ветры", "Призраки" и "Песни о великой войне")»[1342].

Первым выступал Ю. Цензор:

— Формы футуризма дразнят... Идут века, и люди громоздят все новые и новые веяния, а в результате... остаются на месте... Далее, этот почтенный деятель чистого искусства, упомянув о Маринетти «Сыне солнца великом футуристе», процитировав его известный «манифест», привел отрывки произведений кубофутуристов Влад. Маяковского, Бурлюка, Хлебникова, «отрицающего», кстати, Пушкина и пишущего, между прочим:

Мы друг в друга влюблены,
Мы друг другу любуны...[1343]

И, говоря вновь о Маринетти, заявил, что подобные «стихозы» есть извращение Маринетти, т.е. его учения, надо полагать.

Среди русских футуристов, число которых сразу определилось в огромных размерах, оказалось много бездарностей. Наиболее талантливым является Игорь Северянин, известность которого, по мнению докладчика, не меньше известности Шустовского коньяка. Но и Игорь Северянин «сбился с пути», стал писать, — «как все писали и будут писать после него». Одним словом, Игорь Северянин должен удалиться со сцены чистого футуризма: ему на смену явился Леонид Скляров[1344], новый «король футуризма», и бесцветно, тошнотворно, как, кажется, нельзя хуже! — как был прочитан и весь реферат, — докладчик прочел в доказательство гениальности новоявленного «короля футуризма» невероятно сумбурные стихи поэта: «Бело-дева» и «Веерная ветка»[1345], уступив, наконец, свое место самому виновнику мертвящей скуки, охватившей зал во время чтения хвалебных виршей апологетом г. Склярова.

Стоило было только показаться «знаменитому» футуристу, как настроение публики заметно изменилось к лучшему. Все почувствовали, что сразу повеяло «действительно новым». И г. Скляров не обманул. С места в карьер, как хорошо взнузданный конь, хватил он, — правда, немножко не совсем «орлиным песнопением», — скорее, извините, козлиным.

— «Солнце снесло золотое яйцо»!

<...> Всевозможные фразы, как «очудесил чувства», «женщины весной оптичены», все время пестрели в декламации г. Склярова.

Отдал поэт дань и современной войне. Говоря о Германии, торжественно назвал ее

— «Развратная культурница» и, подумав и вспомнив, вероятно, правила русской грамматики, добавил:

— Культурная развратница!

Многое еще можно было бы привести из прочитанного гг. футуристами и их присными, но довольно и этого[1346].

После этого вечера Л. Скляров хвастался журналисту, что им «пофортунило настолько, что сбор достиг 2 с половиной тысяч»[1347]. Возможно, это простое хвастовство, как и распространявшиеся Л. Скляровым слухи о подписанном им контракте на большое турне по Волге и Сибири.

Из Таганрога южные футуристы поехали снова в Новочеркасск, где назначили вечер по той же программе (24 апреля 1916)[1348]. Но если первый вечер в Новочеркасске за месяц до этого дал южным футуристам всего 15 рублей чистого сбора[1349], то новый вечер вообще не состоялся, поскольку валовой сбор составил 1 р. 75 коп.[1350]

До конца 1916 г. Л. Скляров продолжал сотрудничать в «Ростовской-на-Дону брачной газете», а весной 1917 стал редактором-издателем вновь основанной «Донской брачной газеты», в которой печатались его собственные стихи и рассказы[1351], а также стихи П. Кокорина, Н. Дегтярева.

Между тем в 1916—1917 годах в Ростове образовалась небольшая студенческая группа поклонников поэзии Маяковского (А.И. Островский, О.Е. Эрберг, И.Б. Рысс). Они читали стихи Маяковского на студенческом концерте, на улицах, в скверах и садах. И. Березарк (Рысс) впоследствии вспоминал:

Как-то мы читали стихи на паперти собора, богомолки первоначально приняли нас за «блаженных». Хотели слушать пение «благостное», а потом отплевывались.

Молодой священник вышел из собора и слушал нас, даже спросил, кто автор этих строк. Но потом сказал, что здесь не место для чтения «светских» стихов.

Однажды мы вошли в парикмахерскую и прочли:
Вошел в парикмахерскую, сказал спокойно:
«будьте добры, причешите мне уши»,
Гладкий парикмахер стал хвойный,
Лицо вытянулось как у груши.

— Сумасшедшие! — закричал кто-то, невольно продолжив стихотворение Маяковского.

У входа в местный опереточный театр мы читали:

Через час отсюда в чистый переулок
Вытечет по человеку ваш обрюзгший жир.

Из театра выбежал разгневанный администратор в сопровождении городового, нас препроводили в участок[1352].

В январе 1917 эта группа поставила в Ростове трагедию «Владимир Маяковский», разыгранную дважды перед местной публикой[1353]. Тогда же (весна 1917) О. Эрберг примкнул к группе южных футуристов и принял участие в одном из вечеров (4 апреля 1917). Несколько сумбурный и косноязычный отчет об этом вечере был помещен в издававшейся Скляровым газете:

4 апреля 1917 г. в зале театра «Марс» состоялся «вечер футуристов» при участии главы юго-футуристов Леонида Склярова, футуро-писателя П.А. Васильева и молодого поэта Олега Эрберг.

Вечер открыл г. Васильев докладом о футуризме.

Доклад разделился на два отдела: футуризм в общем и футуризм в частности, — касающийся, конечно, «духа времени» — революции.

Доклад содержал много интересных мыслей и вызвал аплодисменты.

Теперь слегка коснемся сущности футуризма и футуристов в литературе. Уже определение «футуризм», как перевод с латинского, означает «будущее», так и люди, примыкающие к футуризму, следовательно, и есть «люди будущего», как это и было еще раньше понятно, так и теперь из доклада.

Приходится заключить, что «футуристы — люди будущего» настоящим не живут, а тем более прошлым; можно сказать еще больше, — они сейчас совсем не живут, а скорее подготовляют почву к будущей жизни. <...> Когда г. Васильев разъясняет роль футуристов в литературе, заявляя, что на их знамени начертано — «долой предрассудки в творчестве, долой старье, да здравствует свобода творчества и ее форм», долой «талантов от колеса», то само собой становится понятно, что футуристы являются революционерами в литературе. Тем паче, когда налицо их противники: Андреев, Куприн, Бунин, Щепкина-Куперник и многие поэты презентизма и трафарета, поющие и расточающие свои «таланты» на перепевы старого, давно уже высказанного, что и дало повод г. Васильеву определить их «талантами от колеса».

Я понимаю г. Васильева в этом определении и еще иначе. Просто тут слышится лейтмотив: долой реакцию, долой условности творчества, и да здравствует футуризм и футуристы в литературе.

Иллюстрировал доклад гене-поэт Леонид Скляров, и поэт без «гене» Олег Эрберг, слетевший с Олимпа в ночь со второго дня Пасхи на третий и примкнувший к стану футуристов, «удачно» исполнял роль «Северяни-

на», внося порой дисгармонию в свое трио и тем самым противореча «генералам от футуризма» гг. Склярову и Васильеву. Гене-поэт Леонид Скляров интересует футуристическую аудиторию — постолько, поскольку в своих поэзах он крайний футурист типа Маяковского: «солнце снесло золотое яйцо», «солнцепляшество», «долой луну, когда есть электричество» и своими «белодевами» и «жено-вселеночечницами», в которых он заявляет, что его муза «опьянена им» и что эпоха футуристов была, «начиная с времен Ломоносова и кончая божественным Скляровым»[1354].

В том же 1917 году Л. Скляров выпустил книгу стихов «Война и свобода». Сведения о его дальнейшей деятельности весьма отрывочны. Последний раз имя «главы южных футуристов» появилось на литературном вечере в Полтаве (6 декабря 1918). Далее следы Склярова теряются в водовороте Гражданской войны. Вероятно, он отступил вместе с Добровольческой армией, поскольку уже в мае 1920 он находился в Софии и редактировал «Русскую Софийскую газету».

С занятием Ростова-на-Дону Добровольческой армией из Тифлиса весной 1919 года приехал художник Леонид Голубев-Багрянородный. В контексте футуризма имя этого человека появилось в прессе летом 1914, когда он был еще учащимся Пензенского художественного училища. Причем футуризм понимался Л. Голубевым в северянинском толковании, как самоутверждение и возвышение своего личного «я». В творческой области он был, видимо, далек от тех художественных идей, которые обычно связывают с термином «футуризм». Летом 1914 он отправился в своеобразное путешествие, пропагандируя по пути свое понимание футуризма и посещая в рекламных целях редакции городских газет. Отправной точкой путешествия Л. Голубев называл Могилев-губернский; к 10 июля 1914 он добрался до Саратова.

Вчера посетил нашу редакцию ученик пензенского худож. училища Л.Н. Голубев, который отправляется пешком на берег Черного моря с целью популяризации футуризма.

Путешествие Г<олубе>в совершает без средств, убежденный в сочувствии публики к футуристическому течению.

В Саратове Г<олубе>в гулял с раскрашенной в красный цвет щекой и в брюках, отделанных внизу кружевом[1355].

Через два дня (12 июля) он прибыл в Царицын и снова отправился в редакцию местной газеты.

Вчера нашу редакцию посетил художник-футурист Леонид Николаевич Голубев. Г-н Голубев предъявил визитную карточку из бубновой семерки, на обороте которой были отпечатаны имя, отчество и фамилия. Он просил нас засвидетельствовать в имеющейся у него тетради факт посещения редакции и объяснил, что едет из Могилева-губернского. 10 июля был в Саратове. Из Царицына он поедет в Астрахань, Баку, Тифлис, Кутаис, Батум, проедет побережье Черного моря, побывает в Севастополе, Одессе,

Киеве и возвратится в Могилев. Все путешествие он намерен совершить в $1-1\frac{1}{2}$ месяца. Цель путешествия — доказать, что футуризмом интересуются. Показателем этого интереса будет успех от продажи его футуристических картин, на средства от продажи коих он намерен совершить путешествие. В Саратове им продано более 20 картин на сумму около 100 руб. Там он ходил с раскрашенной физиономией: на одной стороне лица была изображена собака, означающая, что на футуристов лают, а на другой буквы Д.У., изображение красного рака и буква И., что означает «дураки».

Г-н Голубев горячо защищает идею футуризма.

— Что такое футуризм? На этот вопрос нельзя дать определенного ответа. У нас нет программы. Каждый может дать свое. Почему я должен писать так, как другие пишут, изображать то, что другие изображают? У нас нет шаблона. Все футуристы идут вразброд. Приехал к нам Маринетти, ему выказывали сочувствие, уважение, а в Москве он подрался[1356]. Потому что говорил правду, хотя и в резкой форме. Про женщин он, например, говорит: «Женщина — тюфяк, матрац. Права ее — в спальне». Футуризм — костер. Пусть наши идеи будут навозом, удобрением для будущего поколения. Просуществует лет 30 и довольно. Пусть будет новое течение. Художница Гончарова сделала рисунок и говорит: «вот кошка». А там никакой кошки нет. А это было ее представление о кошке. Почему говорят: ходить? Ведь мы ходим ногами, поэтому надо говорить «ногать»... У Игоря Северянина есть красивые стихи о женщине:

Ты набухла ребенком,
Ты весенняя почка.
У меня будет скоро
Златокудрая дочка.

Отчего же боишься
Ты познать материнство?
Плюнь на все осужденья,
Как на подлое свинство[1357].

А о двух строках поэта Хлебникова — Маяковский говорит: «Они стоят двести томов старых писателей». Вот эти строки:

Мы устали звездам выкать
Научились только рыкать[1358].

Рыкать — это значит хрюкать по-свининому. Почему мы должны молиться на звезды, а не хрыкать <sic!> по-свининому?

Г-н Голубев намерен в следующий раз поехать по России с лекциями о футуризме[1359].

Из Царицына Л. Голубев на пароходе через несколько дней прибыл в Астрахань и снова пришел отметиться в редакцию газеты.

<...> Протягивает свою «визитную» карточку. На одной стороне — бубновый валет, а на другой стороне игральной карты надпись:

«Леонид Николаевич Голубев.
художник-футурист».

<...>

— Я, так сказать, футурист-художник, путешествующий вокруг России. Цель путешествия — привить идею футуризма широкой публике, дать понять, что мы — футуристы — вожаки будущего, что футуризм — интересует публику и т.п. и т.п.

Мы — «вне времени и вне пространства». Мы даем публике острые, захватывающие, сильные ощущения. Наш девиз — все острое, сногсшибательное. <...>

Наше творчество — мимолетно, по наитию и в этом вся сила. Мы не перемарываем наши полотна по сотни раз, как все другие. Сейчас у меня настроение — веселиться, и я изображаю на полотне то яркое, хорошее веселье, которое у меня на душе. Проходит несколько минут. Картина готова. Настроение сменяется другим. Я отбрасываю первое творчество и творю новое, другое. И не подчищаю старого. То, что вылилось непроизвольно, не переделывается. Ибо оно — гораздо понятнее, рельефнее дает впечатление автора в данный момент. Проповедь футуризма — проповедь широкого индивидуализма; интуитивный мир художника-футуриста должен стоять выше критики, выше всей толпы. <...>

Далее г. Голубев поочередно сравнил футуризм: с самим значением этого слова, с «фениксом», вечно возрождающимся из пепла и пр. и пр. <...>

Оказывается, у г. Голубева — оригинальная идея. Доказать, что футуризм не только интересует публику, но и пользуется успехом. У самого путешественника — раскупают быстро картины. И сам он — желая показать все громадное значение своего путешествия, бьет на дороговизну.

— Футуризм хорош тем, что там нет мелочей. Все крупно, — говорит он. — Все — широкий размах. И... все дорого. Я первый кругом России путешествую... Выехал без копейки денег. Но живу — дорого... Еду во 2-м классе — тоже дорого... Продаю картины по 30—40 руб., тоже очень дорого. Показываю, что футуризм обходится очень дорого. <...>

Например, на пароходе «Фельдмаршал Суворов», едучи в Астрахань, он нарисовал картину «Душа человека» или, вернее, «Жизнь человека», нечто символическое: двуполый человек прикован к дереву змеей, обвившей это двуполое существо. Дерево это — растет на земле, которая изображена в виде шара. Вдали видны кресты, а на лице существа изображено выражение неизъяснимого страдания; картину продал за 40 рублей какому-то министерскому чиновнику. <...>

— Говорят, что вы и скандалы устраиваете?

— А как же? Без них нельзя. Ведь проповедуем возвышение своего личного «я» над всем остальным; это «я» мое, выше всех других «я», на которые я плюю[1360].

Трудно судить о художнике, имея лишь словесное описание одной его работы 1914 года. Судя по более поздним портретным рисункам

(1917—1919), Л. Голубев работал в манере кубистической стилизации, изображал геометризированные лица, используя яркие краски. Но все же путешествие, видимо, относится скорее к области коммерческой эксплуатации тех массовых представлений о футуризме, которые были созданы к лету 1914 года совместными усилиями столичных поэтов, художников и представителями российской прессы. Л. Голубев действительно доказал, что миф о футуризме, созданный в массовом сознании, способен приносить прибыль. Но и до него это уже было ясно многочисленным лекторам и пародистам, эксплуатировавшим ту же модную тему.

О том, как проходило его путешествие в дальнейшем, сведений не найдено. Поехал ли он, как предполагал, в Баку, Тифлис, Кутаиси, Батуми и другие города, или вступление России в войну 19 июля (1 августа) 1914 изменило его планы? Во всяком случае, война резко переориентировала интересы широкой публики, и на какое-то время интерес к футуризму упал.

Впоследствии (с ноября 1915 по сентябрь 1916) сначала в чине прапорщика, затем поручика Л. Голубев служил в армии и участвовал в боях на Юго-Западном фронте[1361]. В сентябре 1916 он был ранен и некоторое время жил в Москве, затем в Гаграх (1917), Тифлисе (1917—1918) и Ростове-на-Дону (1919). В Ростове он был постоянным участником заседаний кружка «Никитинские субботники». Кроме того, в эти годы им были выпущены 5 стихотворных сборников «Мое хотите» (Тифлис, 1917), «Моя правда» (Тифлис, 1918), «Ожерелье плевков» (Ростов н/Д., 1919), «Слезы восковые» (Ростов н/Д., 1919) и «Каури» (Ростов н/Д., 1920 [1919?]), причем последние три стихотворные брошюры вышли под характерной издательской маркой: «Издамость “Эго-самость”». Откровенно слабые стихи Л. Голубева были должным образом расценены современниками: «Он когда-то о чем-то слыхал, но все перепутал, этот жалкий “эго-самист”, во что бы то ни стало утверждающий свою личность. <...> Впрочем, даже в ряде этих современных нам лишних людей Голубев выделяется своей откровенной ограниченностью»[1362]. Другой критик отметил: «Дело идет о футуризме. Не о старом футуризме Маяковского или Чурилина, в котором чувствовалась известная работа и искание, и кое-что любопытное, а о той упрощенной и вполне любительской форме его, которая, питаясь робкими заимствованиями с “роскошных блюд” то Игоря Северянина, то Хлебникова, то иных еще, грозит стать, как всякий дешевый соблазн, истинным поветрием. <...> Заметим, что в таком жанре г. Голубев-Багрянородный упражняется уже четыре года, и странно сказать — не без успеха: книжки его раскупаются, и есть кружок, считающий его чуть ли не своим лидером»[1363]. Из Ростова Л. Голубев-Багрянородный в конце 1919 года отступил вместе с деникинскими войсками в Новороссийск, а оттуда в марте 1920 перебрался на Кипр.

Между тем 8 января 1920 года Ростов был взят Красной Армией; установление советской власти изменило формы литературной жизни. Уже в начале мая 1920 состоялось организационное собрание Ростово-нахичеванского отделения Всероссийского союза поэтов[1364]. В него входили поэты разных литературных направлений: акмеисты, имажинисты,

ничевоки, мираклеры и др. Мираклеры (К. Рославлев, М.К. Гольденберг) «считали, что всякое искусство должно быть откровением, чудом»[1365]. Побывавший в начале августа 1920 года в Ростове художник Ю. Анненков упоминает «юного имажиниста Уманского»[1366], очевидно, имея в виду Дэвиса Уманского, стихи которого осенью 1919 неоднократно печатались в газете «Набат революции». К сторонникам имажинизма, видимо, также относился ростовский поэт И. Крашенинников, выпустивший книгу стихов «Волчьи ягоды» (1921).

Популярности имажинизма, без сомнения, способствовали гастроли С. Есенина, А. Мариенгофа и Г. Колобова, посетивших Ростов[1367] в июле 1920. Согласно афише, вечер состоялся 21 июля в театре им. Свердлова:

ИМАЖИНИСТЫ

1-е отделение
Мистерия. 1) Шестопсалмие. 2) Анафема критикам.
3) Раздел земного шара.

2-е отделение
Скулящие кобели.
Заря в животе.
Оплеванные гении.

3-е отделение
Хвост задрала заря.
Выкидыш звезд.
Выставка стихов.

Есенин, Мариенгоф, Колобов[1368].

Кроме Ростова имажинисты выступили также в Таганроге. Вместе с тем запланированный на 27 июля 1920 года их вечер в Новочеркасске был отменен «после громовой статьи местной газеты, за несколько часов до начала»[1369].

В начале августа 1920 имажинисты уехали из Ростова[1370] в Баку.

Вслед за имажинистами из Харькова в Ростов-на-Дону в августе 1920 прибыл Хлебников. Согласно И. Березарку, который вместе с О. Эрбергом обнаружил Хлебникова спящим на вокзале, «он пришел из Харькова пешком по шпалам. <...> Где-то еще на Украине он был арестован. Один из работников местного ЧК оказался любителем поэзии и долго не верил, что странный бродяга и поэт Хлебников — одно и то же лицо. Хлебникову пришлось прочитать стихи. После этого его отпустили (никаких документов, удостоверяющих личность, у него не было). На станции Матвеев Курган, когда Хлебников спал на земле, у него украли мешок, где были рукописи его стихов и математических изысканий. Эрберг ужаснулся. Но Хлебников проявил чрезвычайное равнодушие и спокойствие. <...> Торжественно на извозчике мы доставили Хлебникова

в "Кафе поэтов". Но тут выяснилось, что нам не верят наши товарищи, ростовские поэты. Слишком уж не соответствовал внешний облик Хлебникова их представлению об известном поэте. К тому же Эрберг в то время славился своими мистификациями. Рюрик Рок и администратор кафе <...> пригласили Хлебникова в кабинет для "установления личности". Через несколько минут Рок вышел из кабинета и торжественно возгласил:

— Сомнений быть не может. Это — Хлебников!

<...> Эрберг без приглашения вышел на эстраду и сообщил публике, что в Ростов приехал "великий поэт-футурист Хлебников". Публика восторженно зааплодировала. Пришлось выпускать Хлебникова тотчас же, не дожидаясь торжественного его "облачения". Он прочел несколько стихотворений, прочел очень тихо, так, что почти ничего не было слышно. Раздались свистки. Решили, что это какой-то обман»[1371].

В дальнейшем (август—сентябрь 1920) Хлебников несколько раз выступал в кафе. Там же силами театральной мастерской была поставлена его пьеса «Ошибка смерти»[1372].

<...> Постановка пьесы Хлебникова шла в присутствии поэта, но без его непосредственного участия.

Сценка Хлебникова «Ошибка смерти» превратилась в гиньоль. В кафе между столиками ходила Барышня-Смерть в соответствующем условном одеянии, в руке она держала шамберьер — большой хлыст, которым в цирке укрощают лошадей. За столиками среди зрителей сидели двенадцать ее гостей в причудливых полумасках. <...>

В день спектакля подвал поэтов был украшен большим портретом Хлебникова. Следует отметить, что роль одного из гостей играл тогда молодой актер «театральной мастерской» Евгений Львович Шварц[1373].

Вскоре Хлебников отправился из Ростова в Баку.

В то же время некоторая часть ростовских поэтов, находившихся под влиянием имажинистской поэзии, организовала группу ничевоков[1374]. К группе принадлежали Аэций Ранов (начал выступать на литературных вечерах в 1916—1917 годах, будучи еще гимназистом[1375]), Рюрик Рок, Сусанна Мар, Елена Николаева, Дэвис Уманский, Владимир Филов, Олег Эрберг.

В 1917—1918 годах идея уничтожения искусства овладела проживавшим в Ростове Р. Роком[1376], нашедшим единомышленника в А. Ранове. В 1919 г. оба молодых человека уехали в Москву. А. Ранов поступил в медицинский институт, Р. Рок вступил во Всероссийский союз поэтов и был избран в состав президиума (24 августа 1919)[1377]. В начале 1920 Р. Рок уехал в Ростов, а оставшийся в Москве А. Ранов вместе с кратковременными попутчиками Л. Сухаребским и М. Агабабовым выпустили сборник стихов «Вам» (М., 1920), открывавшийся манифестом с описанием похорон поэзии. В то же время в Ростове-на-Дону Р. Рок принимал активное участие в организации местного отделения Союза поэтов и открытии при нем «Кафе поэтов» (помещение ресторана «Подвал»)[1378].

Ничевоки видели себя передовым отрядом борьбы за новое искусство, отрядом, призванным сделать последний, завершающий искусство шаг. При этом, в духе других левых течений, все искусство прошлого отвергалось как безнадежно устаревшее, отжившее свой век. Творившие же в духе этого «старого» искусства поэты и художники подлежали суду и словесному террору со стороны ничевоков, а их произведения объявлялись аннулированными. Собственное искусство нужно было ничевокам как точка опоры. С помощью его, признавая союзниками лишь дадаистов, ничевоки намеревались создать единый международный фронт против всех видов искусства и установить идейную диктатуру над искусством в мировом масштабе.

Впитав многие авангардистские идеи, приспособив их к своему уровню понимания и своим целям, группа провозгласила «Декрет о ничевоках поэзии», вывесив его 30 августа 1920 года на витрине ростовского Союза поэтов:

Именем Революции Духа объявляем:

1. Всякая поэзия, не дающая индивидуального подхода творца, не определяющая особого, только субъекту свойственного мировоззрения и мироощущения, не оперирующая с внутренним смыслом явлений и вещей (смысл — ничего с точки зрения материи), <...> с сего Августа 1920 года

АННУЛИРУЕТСЯ.

2. Лица, замеченные в распространении аннулированных знаков поэзии и подделке знаков Ничпоэзии (Ничевоческой поэзии), подлежат суду Революционного трибунала Ничевоков <...>.

3. Пора принудительно очистить поэзию от традиционного и кустарно-поэтического навозного элемента жизни <...>. Мы первые подымаем кирпичи восстания за Ничего.

МЫ НИЧЕВОКИ.

4. Фокус современного кризиса явлений мира и мироощущений Ничевоком прояснен: кризис — в нас, в духе нашем. В поэтпроизведениях кризис этот разрешается истончением образа, метра, ритма, инструментовки, концовки. (Единственное пока что жизненное течение в поэзии — имажинизм нами принимается как частичный метод.) Истончение сведет искусство на нет. Наша цель: истончение поэтпроизведения во имя Ничего. На словесной канве вышить восприятие тождества и прозрения мира, его образа, цвета, запаха, вкуса и т.д.

Итак, истоки Всего — из Ничего. Средство изобразительности путем ряда $n + 1$ (где n = элементы изобразительности данного момента времени, 1 = средство новой изобразительности) — привести к равенству: $n + 1 = \infty$, т.е. — Ничего: цель бесконечности = Ничего.

Отсюда:

5. В поэзии ничего нет, только — Ничевоки.

6. Жизнь идет к осуществлению наших лозунгов:

Ничего не пишите!
Ничего не читайте!
Ничего не говорите!
Ничего не печатайте!

Творничбюро: Сусанна Мар, Елена Николаева, Аэций Ранов, Рюрик Рок, Олег Эрберг.

Главный секретарь: Сергей Садиков[1379].

Улица и мостовая перед витриной оказались запружены толпой, разглядывающей диковинку. Местный конферансье стал издеваться над «декретом». Ничевоков долго поливали грязью, но, к их радости, хулителя забрали красноармейцы, отведя «преступного подрывателя власти» в ЧК. Инцидент, оказавшийся недоразумением, быстро разрешился (красноармейцы перепутали ничевоков и начэваков — начальников эвакуационных пунктов)[1380], но это не помешало ничевокам тут же использовать этот факт в рекламных целях, провозгласив: «Дончека на страже ничевочества!».

Одновременно с «Декретом о ничевоках поэзии» появился «Приказ по организационной части», гласивший:

1. Никому не возбраняется быть Ничевоком.

2. Со дня опубликования сего Ничевоки разделяются на 1) ничевоков творчества и 2) ничевоков жизни.

3. Каковые все объединяются в Российское Становище Ничевоков.

4. К ничевокам творчества причисляются в первую очередь — все активно-динамические работники в области искусства, которые руководствуются в вопросах творчества декретами об искусстве Творничбюро.

5. На Творческое Бюро Ничевоков (Творничбюро) возлагаются задачи организационного центра — творческо-законодательные и контроля над деятельностью ничевоков творчества.

6. Положение о Творческом Бюро разрабатывается им же самим на основании волевого революционного акта захвата жизненного организма искусства ничевоками.

7. Творческому бюро надлежит разработать положение о Секретариате Ничевоков, каковой является исполнительным органом Творничбюро.

8. Ведению Секретариата подлежат ничевоки жизни, активно принимающие участие в общей работе ничевоков.

9. Ничевокам жизни присваивается наименование «хобо», что значит — рафинированный революционный бродяга. <...>[1381]

К числу «хобо» (от англ. hobo — странствующий рабочий, бродяга) относился главный секретарь Творничбюро С. Садиков. Другие «рафинированные революционные бродяги» не оставили следа в истории.

По свидетельству современника, ничевоки «много шумели, всюду читали свои стихи и печатали их при первой возможности. <...> Ничевоки в Ростове так примелькались, что широкая публика всех местных поэтов называла ничевоками»[1382].

Активная деятельность ничевоков в Ростове приходилась главным образом на сезон 1920/1921 года. Уже весной 1921 большая их часть переехала в Москву, где продолжалась деятельность группы.

С отъездом Р. Рока, С. Мар, О. Эрберга деятельность ростовского Союза поэтов продолжалась под руководством М. Блеймана, признавав-

шегося в своих «левацко-футуристических пристрастиях»[1383]. Упоминалось также о существовании в Ростове (1921/1922) «Левой Ассоциации Искусств» (Левасис)[1384], группы «Диагност» и др.

Ростовским отделением Союза поэтов был издан стихотворный сборник «Вот» (1921), включавший произведения имажиниста Ин. Крашенинникова, мираклеров К. Рославлева и М.К. Гольденберга, ничевока В. Филова и др.

После закрытия в начале 1921 года ростовского «Кафе поэтов» литературные вечера Союза поэтов устраивались в зале Консерватории. По воспоминаниям М. Блеймана, «мы выставляли невероятные афиши, в которых были перековерканы буквы и которые иногда следовало читать снизу вверх или справа налево. Мы стремились этими афишами "завлечь" публику. В одной из них мы обещали читать стихи на "марсианском" языке, а в другой обещали положить на обе лопатки Христа, Магомета, Будду, Перуна <...>. Наши поэтические вечера обычно заканчивались скандалами, причем мы бы считали их несостоявшимися и неудачными, если бы скандалов не было»[1385].

Процитируем отчет об одном из таких вечеров (1 ноября 1921):

> Распорядитель — «философ» Мелькарт О'Баумен (М. Блейман) все время пытался довольно неудачно острить. Первым «выпустили» футуриста <П.А.> Васильева. Прочтя пару ничего не значащих стихов, он уступил место следующему. Много было бесцветного и старого.
>
> Интересный случай вышел с поэтессой <Н.> Грацианской. Ее уличили в плагиате. Она долго отрицала это, но, несмотря даже на очень нетактичную и странную защиту Грацианской «членом левой ассоциации искусства композитором Милиаресси», все же установлено, что Грацианская читала сочинение Никулиной, а не свое. Единственно красивым моментом всего вечера была декламация немецких стихов, но они были непонятны большинству публики.
>
> Необходимо отметить резкое и нетактичное выступление ничевока <В.Г.> Филова. Его речь дышала лишь издевательством над публикой.
>
> Выступали, конечно, на этом вечере: Мирле со своими нелепыми бессмысленными «поэзами», <И.> Крашенинников с очень старыми затасканными стихами, Кудинов — футурист, который признался, что самым ценным в его тетрадке стихов были всегда 15-рублевые денежные знаки, которыми обклеена обложка.
>
> Весь «вечер поэтов» был сплошным глумлением над поэзией[1386].

Впоследствии (январь 1922) в переизбранный президиум Ростовского отделения Союза поэтов вошли В. Галанов (председатель), В. Филов (тов. председателя), Н. Грацианская (секретарь), И. Березарк[1387]. В феврале 1922 была издана книга В. Филова «Кукиш ничевока». В театре «Гротеск» состоялся литературный вечер С. Мар (4 августа 1922)[1388].

В дальнейшем некоторые ростовские поэты (И. Березарк, В. Филов и др.) перешли на журналистику, другие уехали в Москву, и ростовский союз поэтов прекратил существование.

В завершение обзора левых течений в литературно-художественной жизни Ростова упомянем о художниках, примыкавших некоторое время к авангардистскому движению.

Летом 1920 года в Ростове была открыта художественная выставка, организованная подотделом искусств, в которой участвовали художники всех направлений. Побывавший на ней в конце июля — начале августа 1920 года Ю. Анненков упоминает о работах А.С. Шендерова, охарактеризовав их как «поверхностно воспринятый футуризм»; беспредметная живопись отсутствовала вовсе, «если не считать неудачной попытки Шилтьяна». Впрочем, по мнению Анненкова, «увлечения этих художников носят временный характер»[1389]. И действительно, уже в обзоре «Выставки картин, скульптуры и графики художественной студии Красного Креста», состоявшейся в Ростове летом 1922, упоминался порвавший со своим недавним «левым» прошлым А. Шендеров, сумевший «взять от своих прошлых дерзаний уверенность рисунка, твердость линии, глубоко прочувствованную и понятную форму»[1390]. В той же выставке принял участие студент ВХУТЕМАСа беспредметник-конструктивист Г. Миллер[1391]. О Шилтьяне[1392] сведений не найдено.

Новороссийск

После занятия Крыма Добровольческой армией (июнь 1919) В. Мейерхольд, находившийся там на лечении, был вынужден бежать в Новороссийск. Здесь в сентябре 1919 года он был арестован деникинской контрразведкой и обвинен в принадлежности к РКП (б) и постановке к годовщине Октябрьской революции «кощунственной, оскорбляющей все русские святыни земные и небесные» «Мистерии-буфф» Маяковского[1393]. Всероссийская известность Мейерхольда не позволяла расправиться с ним, как с рядовым большевиком. Учитывая это обстоятельство, поэт и издатель С. Кречетов огласил официальную точку зрения: «Мы <...> не поставим его к стенке. Но нам не нужно ни его таланта, ни его службы»[1394]. В случае победы белых Мейерхольду, вероятно, пришлось бы эмигрировать, и история русского театрального авангарда была бы существенно иной.

Занятие Новороссийска Красной Армией (28 марта 1920) возобновило активную театральную работу Мейерхольда: он был назначен заведующим подотделом искусств Новороссийского Совета. Эту должность Мейерхольд расценил как возможность реализовать свои взгляды на искусство уже не в рамках одного театра, а в масштабах целого города. В речи на открытии кафе-клуба подотдела искусств (10 мая 1920) он говорил о новых путях, возникших перед деятелями искусства:

> Прежние методы искусства теперь должны быть отброшены, нужно ковать новое искусство, обращенное к народу, радостное и возбуждающее его волю к строительству, к созданию новых форм жизни.

> <...> В основу деятельности нового клуба искусств должны лечь не поиски отдыха и развлечения, а искание новых путей, новых форм. Здесь артисты, художники должны собираться для производства экспериментов в области искусства[1395].

Свои взгляды на задачи деятелей искусств он излагал также на собрании рабочих (15 мая 1920)[1396], на открытии театральной студии при 1-м Советском театре им. Ленина (22 мая 1920)[1397]. По инициативе Мейерхольда была создана Комиссия по внешнему благоустройству города, первое заседание которой состоялось в помещении подотдела искусств (26 мая 1920; Мартыновская ул., 8)[1398]. Начались работы по организации и открытию художественного музея[1399]. Кроме того, Мейерхольд поставил в 1-м Советском театре им. Ленина «Нору» Ибсена (премьера 6 августа 1920).

После встречи в Ростове-на-Дону с Луначарским последний вызвал Мейерхольда в Москву и поставил во главе ТЕО Наркомпроса (сентябрь 1920).

С отъездом Мейерхольда деятельность Новороссийского подотдела искусств замерла.

Через год из Бугуруслана в Новороссийск приехал поэт В. Королев и несколько растормошил местных литераторов. При его непосредственном участии был создан Черноморский профессиональный союз литераторов (сентябрь 1921)[1400], включавший поэтов, прозаиков и журналистов. Очевидно, также под непосредственным влиянием энергичного В. Королева, жестко критиковавшего затхлую атмосферу провинциального искусства, в Новороссийске неким Н. Дмитревским был провозглашен радиизм («нечто охватывающее все науки, все искусства, все понятия, все определения») и опубликован соответствующий манифест:

> <...> Существовавшие до сего времени и существующие сейчас литературные школы в поэзии имели в виду, главным образом, форму и метод, указывали пути, отмежевывались от других направлений, замыкались внутри себя. Таковы: символисты, модернисты, декаденты, акмеисты, адамисты, футуристы, кубофутуристы, центрифугисты, экспрессионисты, имажинисты, ничевоки и т.п.
>
> Пролетарская поэзия, урбанизм и т.п. — не школы, а лишь определение тем.
>
> Все вышеперечисленные школы и были суть слишком узки, слишком ограничены горизонтом. Они говорили им только о земном, внутреннем человеческом, или о чудесном. Часто в них нельзя найти содержания, а только изощренную форму, образное напряжение, исковерканное созвучие.
>
> Пролеткульты слишком безличны: в них можно найти все школы, все направления. Сейчас они заражаются имажинизмом. Изощренность имажинизма, его бессодержательность — не удел пролетарской поэзии, поэзии сегодняшнего дня, поэзии фактов.

> *Радиизм — вот что должно стать определением пролетарской поэзии.*
>
> Радиизм — ни школа, ни путь, ни направление.
>
> Радиизм — плоскость, на которой может быть бесконечное количество путей во все стороны; стимул, отправная точка, содержание поэтического творчества сегодня и будущего, само собой катящееся колесо.
>
> Земля стала слишком тесна для человека — радиизм охватывает всю вселенную. Звезда Канопус может поглотить всю солнечную систему, — радиизм поглощает Канопус...
>
> Живое на Марсе также близко и понятно нам, как и ближайшее на Земле.
>
> Сириус не меньшая родина для нас, чем Земля!
>
> *Мы — Вселенисты!*
>
> Мы, радиисты, мы — сегодняшние, ибо мы охватываем всю вселенную в каждый ее момент, в каждом ее проявлении. Но мы — ни газетчики, ни фельетонисты, ни хроникеры, мы — творцы и воспроизводители, мы исполнены мирового ритма, мы поглотители, приемники мирового интеллекта!
>
> Пролетариат — всеземен, всемогущ и самодовлеющ; будущее пролетарской поэзии — в радиизме. Он ее сущность!
>
> Радий — вечен, динамичен, всегда активен, неиссякаем. Радиизм — таков же. Вот почему от радия производим мы название сущности нашего поэтического мирочувствования и творчества.
>
> Гипнотизм не был наукой, но стал ею. Спиритизм не наука, но будет ею. Радиизм только родился, кто знает, как вырастет он!
>
> Мы признаем ритм, мы строго следуем ему, ибо мир жив ритмом! Мы признаем рифму и ассонанс, ибо все в мире созвучно! Мы говорим, что каждая строчка должна отражать настроение и содержание свое.
>
> Мы проникнуты образами, ибо мы — поэты! Мы ищем, угадываем, предвосхищаем новое, ибо мир меняется каждое мгновение! Мы не вливаем новое вино в старые мехи!
>
> Мы — сегодняшние и завтрашние, вчерашнее уже в забвении[1401].

С одной стороны, примеряя на себя маску «пролетарского искусства», радиисты повторяли трюк футуристов, с другой — клали в основу своего творчества космическую тему, присущую художественной идеологии различных поэтических групп начала 1920-х годов. Стихи радиистов, подписанные Н. Дмитревским и псевдонимом Аполлон Юдольный, печатались осенью 1921 года на страницах новороссийской газеты «Красное Черноморье». О сколько-нибудь серьезной поэтической технике этих авторов говорить не приходится.

В. Королев откликнулся на манифест радиизма критической статьей:

> В удушливой атмосфере провинциального «искусства» и «искусников» повеяло слегка свежим и заинтересовывающим среди убогого повторения задов: выступили со своим манифестом и стихами радиисты.
>
> Пусть этот 1001-й «изм», быть может, так же бесславно застынет, как многие и многие прочие «измы», пусть пока лозунги радиистов слишком обширны и расплывчаты — все же всколыхнулось стоячее болото провинци-

альной литературы, и это — начало дальнейшего прогресса, залог дальнейшего движения вперед.

Теперь по существу радиизма: его еще нет, быть может, он будет (в каком виде — это другой вопрос), сейчас же есть в манифесте радиистов много широких и широко используемых слов и определений, но нет поэтического факта, нет отправной точки творчества поэта-радииста, ибо все то, что говорят радисты, то же могут сказать (и говорят иногда) и пролеткультовцы, и футуристы, и экстрактисты...

Манифест радиистов трактует о содержании поэзии, повторяя ошибки былых критиков символизма и футуризма, и сегодня — имажинизма.

Радиистам угрожает опасность стать только фоторепортерами мелькающих дней, идей и событий.

Сейчас они избегают ее, пользуясь достижениями футуризма, пролеткультовцев и отчасти имажинизма в сфере стихотворчества.

И Дмитревский, и Юдольный в своих стихах приемлемы и поэтически четки, но в них естественны отзвуки Герасимова, Кириллова, Маяковского...

Только тогда радиисты выявят свое «я» в поэзии, когда скажут и сделают новое в триедином сочетании — образ + ритм + тема, сумма которых дает конкретизированную поэзию[1402].

В конце 1921 года из Новороссийска уехал в Калугу В. Королев. Радиизм не имел продолжения. Имена Н. Дмитревского и А. Юдольного (возможно, псевдоним Н. Дмитревского) в 1922 году уже не встречались в новороссийской периодике.

Ставрополь

Левое направление в литературно-художественной жизни Ставрополя в период революции и Гражданской войны исчерпывалось деятельностью В.Н. Буречарского — поэта, журналиста, председателя Ставропольского исполкома РКП (б).

Попавший под германскую газовую атаку и контуженный во время Первой мировой войны (1915) В. Буречарский в 1917 году был выбран в Совет солдатских депутатов и вскоре отправлен лечиться на курорт в Гагры. После Октябрьской революции он перешел на работу в Совет солдатских депутатов Ставрополя, а после установления в городе советской власти 1 (14) января 1918 редактировал местные большевистские газеты «Заря свободы» и «Известия Совета народных комиссаров Ставропольской губернии». В этих газетах публиковались его стихи, рассказы и статьи на общественно-политические темы. Уже в это время он пользовался известностью как поэт-футурист. Об этом свидетельствуют встречающиеся в его стихах 1917—1918 годов неологизмы в духе Северянина (*экстáзил, рифмоворы, обезжалостный, опобеденный* и т.д.), выражения под Маяковского («я бросаю свой упрек / Как харкотину — пря-

мо в рожи вам»), а также ритмы его стихов. Вместе с И. Мимостоновым Буречарский выпустил в конце марта 1918 книгу стихов «То, что через». Любопытно посвящение одного из стихотворений И. Мимостонова: В. Буречарскому — «королю мысли и звуков».

Буречарский вел активную лекторскую и организационную работу. В качестве председателя исполнительного комитета объявлял, что «дает уроки социальных наук (учение Маркса и Энгельса)»[1403], читал лекции по общественно-политическим вопросам[1404]. Местная оппозиционная пресса подчеркивала, что «личный поэтический футуризм» Буречарского «переплелся нитями с общественным футуризмом — с большевизмом»[1405].

В начале мая 1918 В. Буречарский подал в Губернский исполнительный комитет заявление: «Вследствие сильно ухудшившегося состояния моего здоровья и мучительных признаков переутомления в тяжелой форме, прошу снять с меня полномочия члена губернского исполнительного комитета Ставропольской губернии. В настоящее время по вышеуказанным причинам работать совершенно не могу. Остаток своих сил, которые еще чувствую в себе, отдам на благо пролетариата и беднейшего крестьянства, как рядовой боец за власть Советов»[1406]. До середины июня 1918 года его стихи, проза, стихотворные фельетоны, очерки продолжали публиковаться в прессе. В дальнейшем, после взятия Ставрополя белогвардейцами (июль 1918), Буречарский вынужден был бежать из города.

Две последующие его книги «Декларация российских экстрактивистов поэтов» (1919) и «Вызов Солнцу. 2-я книга стихов» (1919), судя по выходным данным, изданы в Киеве. Однако первая из них отпечатана в Орле. Провозглашенный В. Буречарским экстрактивизм подразумевал «волевые, коллективные и двигательные моменты в творчестве сегодняшнего дня»:

> Экстрактивизм, поднявший знамя восстания в поэзии, вовсе не имеет своим объектом только поэзию: он предполагает восстание во всех областях культуры — в науке и в искусстве полностью!
>
> Если мы останавливаемся сейчас преимущественно на поэзии, то это только потому, что нам *случайно* ближе других эта многострунная часть искусства.
>
> Мы нисколько не сомневаемся, что идея экстрактивизма, выдвинутая самой жизнью и только подмеченная и определенная нами, победит и совершенно уничтожит все другие «течения» и «новые пути» и в музыке, и в живописи, и в постановке театрального дела!
>
> Это предрешено самой природой экстрактивизма.
>
> Главной своей задачей экстрактивизм ставит очищение нового творчества от всякого мусора и хлама, которые благодаря своеобразной системе построения буржуазного общества сгрудились всюду и везде в виде преград на пути к новой жизни, и путем экстрактизации нового творчества выделять и определять все новые и новые культурные ценности, при помощи свойства красоты быть бесконечно оригинальной при условии движения.

<...> Привести в движение оригинальность красоты можно только через наше Сегодня и Завтра, через экстракт сегодняшнего дня — иначе рутина и косность, Вчера, утвержденное тысячелетиями, воспользуется ленью человеческой мысли, как орудием тормоза и реставрации! <...>

Логика сегодня и завтра требуют немедленно перейти от искалеченных кляч к аэропланам новой системы. <...> Красота истинная, настоящая — это сегодня и завтра, но не вчера <...>.

До сегодняшнего дня в новой поэзии царила невероятная анархия и до настоящего момента новая поэзия еще находится в лапах буржуазного спрута, который по духу времени напялил на себя красный жупан. <...>

Узость, беспочвенность и лживость настоящих поэтов, из лагеря футуризма, декаданса, модернизма, символизма и т.п. «новых путей» буржуазной ямы, все еще является доминирующим фактором в поэтическом творчестве. <...>

Сегодня анархия в новом творчестве должна быть изолирована в доме для душевнобольных и в камере для уголовных! Сегодня — боевой парад пролетарских сил в творчестве! <...>

1. Новая поэзия — это мотивы и настроения сегодняшнего дня, это публичная казнь анархического и лживого вчерашнего, это вечно новые завоевания оригинальности красоты, это вечное ее движение, это путь в социалистическую, общечеловеческую культуру через волевые, коллективные и двигательные моменты, это бездонный источник Жизни, очищенной, правдивой, полной любви и добра, это новые образы, новые глубины мысли!

2. Новая поэзия это экстракт нового содержания жизни, это Сегодня и Завтра, это презрение к умершему и лживому Вчера, это экстракт великого боя, экстракт человеческих возможностей.

3. Новая жизнь — это знамя боя пролетарских поэтов, это собирание пролетарских сил, это — артерия улиц, это — плакат, прокламация площади!

4. Новый поэт — это смелая независимая мысль, это сердце диктатуры пролетариата, это рупор класса пролетариев, это — зовущее Завтра, это машинист и кочегар Сегодня, это художественный экран сегодняшнего дня, это символ человеческого освобождения.

5. Новый поэт — это чувство Воли и Правды, это песня человеческого счастья, рожденного коллективом, это сердце пролетарской Революции!

6. Сегодня в поэзии и новая форма и новое содержание; это значит:

а) старый лозунг: все в форме, объявляется продуктом больного ума.

б) сегодня нет ни гегемонии форм над сущностью произведения, ни тирании трафарета сущности над идеей формы — то и другое объявляется совершенно свободным и сливается без всякого насилия и конфликтов. <...>

8. Самодержавие брака объявляется низвергнутым.

9. Семья освобождается от суррогатных предпосылок буржуазных стремлений и тирании. <...>

12. До сих пор все культурные завоевания находились в плену кабинетов, гостиных, семейных музеев и коллекций. Это уголовное преступление буржуазного класса. Сегодня искусство освобождается от стен домаш-

него очага. Сегодня искусство врубает в жизнь артерии улиц. Сегодня искусство на улице и на площади!

Работники искусства! вперед во имя Завтра на улицу и на площадь![1407]

Все основные положения экстрактивизма перекликались с манифестами и практикой левого искусства в революционную эпоху; от лозунга «На улицу, барабанщики и поэты!» до пересмотра всех культурных ценностей с марксистской точки зрения, согласно программе комфутов. Однако, по Буречарскому, другого истинного пути, кроме экстрактивизма, не существовало: «<...> всякий другой путь — путь раба, воспевающего ту подметку, под которой он корчится. Роковое заблуждение, невероятная ложь — всякий другой путь!»[1408]. Совместив в тоталитарной утопии экстрактивизма идеи Пролеткульта и революционного футуризма, Буречарский в своей декларации отверг и тех и других.

О последователях экстрактивизма каких-либо сведений не найдено. Возможно, их и не было.

Впоследствии В. Буречарский, будучи заведующим КазТатРОСТА, проживал в Казани, сотрудничал в казанских газетах «Знамя революции», «Знамя труда» и др. 15 ноября 1920 года он внезапно скончался за рабочим столом с карандашом в руке[1409]. Он умер, не успев увидеть, как воспеваемые им «правдивые Сегодня и Завтра» оказались, увы, столь же далеки от его утопических видений, как и «умершее лживое Вчера».

КАВКАЗ

Исторически сложилось, что Кавказ занимал особое положение в истории русской культуры. Начиная с Пушкина биографии многих деятелей русской культуры так или иначе были связаны с Кавказом. Не стали исключением и футуристы. Достаточно вспомнить об увлечении кавказским искусством братьев Зданевичей, М. Ле-Дантю (1912), о гастролях в Баку и Тифлисе Н. Кульбина и кубофутуристов (1914), В. Каменского и В. Гольцшмидта (1916—1917), И. Северянина (1917). В годы революции и Гражданской войны левые художники и поэты продолжали активную деятельность в этом регионе, причем деятельность эта, устремленная в наиболее крайние искания русского литературного авангарда (заумь), вряд ли могла столь же спокойно и плодотворно развиваться на большевистской территории, и уж наверняка совершенно иным было бы освещение этой деятельности в пролетарской прессе.

Тифлис[1410]

Деятели левого искусства съезжались в Тифлис постепенно. А. Крученых, служивший с 1 марта 1916 года чертежником в управлении Эрзерумской военной железной дороги (Сарыкамыш)[1411], периодически появлялся в Тифлисе, а с весны 1917 развернул вместе с единомыш-

ленниками активную издательскую деятельность. Кирилл Зданевич, мобилизованный в начале Первой мировой войны, служил младшим офицером Первого кавказского стрелкового полка. В 1915—1916 годах вместе с ним на фронте находился тифлисский художник Зига Валишевский. В январе 1917 раненый К. Зданевич вернулся в Тифлис[1412]. Илья Зданевич, признанный негодным к армии по зрению, в 1914—1916 сотрудничал в тифлисских и столичных газетах, публикуя статьи на военные и культурные темы, организовал однодневную выставку картин Н. Пиросманашвили (5 мая 1916)[1413], занимался альпинизмом[1414]. В октябре 1916 года И. Зданевич уехал в Петроград, где сотрудничал с группой художников, выпускавших журнал «Бескровное убийство», и после Февральской революции активно участвовал в работе левого блока Союза деятелей искусств. В конце апреля — начале мая 1917 года он вернулся в Тифлис.

В январе 1917 А. Крученых и К. Зданевич, при активном участии гастролировавшего тогда на Кавказе В. Каменского, издали литографированный сборник «1918», включавший «Железобетонные поэмы» В. Каменского, стихи и наклейки А. Крученых, а также рисунки К. Зданевича. Многочисленные наклейки, сделанные вручную почти на каждой странице, включая обложку, обусловили незначительный тираж сборника и высокую продажную цену. В письме М. Матюшину (январь 1917) Крученых сообщал, что цена за экземпляр будет 25 руб., «представьте же, сколько надо затратить! Вам вышлю 2 книги! <...> В продажу — 5 экз., продано будет 0! Сколько же убытку!... Но все это чепуха!»[1415]. Вслед за этим сборником весной 1917 года была выпущена литографированная книга «Учитесь худоги», включившая стихотворения А. Крученых, рисунки К. Зданевича и 1 стихотворение З. Валишевского.

К. Зданевич, помимо публикации своих рисунков в сборниках, принял участие в выставке картин Тифлисского общества поощрения изящных искусств (9 апреля — 14 мая 1917), продемонстрировав, в частности, футуристические работы[1416]. Илья Зданевич сделал на этой выставке доклад «Футуристическая живопись» (11 мая 1917)[1417], в котором объяснял картины своего брата.

После летнего перерыва, в течение которого И. Зданевич принимал участие в археологической экспедиции по турецким частям Грузии, занятым в то время русской армией (обследование церквей, восхождение на вершину Качкар в Понтийских горах), а Крученых выпустил ряд рукописных книг («Нестрочье», «Нособойка», «Туншап», «Бегущие», «Из всех книг», «Балос», «Голубые яйца», «Город в осаде», «Ковкази»), деятельность футуристов возобновилась открытием 5 ноября 1917 «Выставки картин Кирилла Зданевича», устроенной Тифлисским обществом изящных искусств в подвале художественного магазина «Blanc et Noir» (Головинский пр., 10). Объявлялось, что на вернисаже «будут давать пояснения поэт-футурист А. Крученых и критик И. Зданевич»[1418]. Ими же было написано предисловие к каталогу[1419] выставки К. Зданевича, в котором провозглашалось открытие К. Зданевичем «оркестровой живописи»:

<...> Стремясь к обобщениям, мастер может писать сегодня в одной манере, завтра в другой. Так стал работать Ларионов. Кирилл Зданевич шагнул дальше. Можно писать не только в разной манере, но и соединять разное понимание живописи на одном холсте. Каждая манера решает ту или иную задачу, но не решает живописи полностью. Соединяя манеры, мастер освобождает искусство от власти временных задач и, уничтожая случайный характер всякого стиля, сообщает произведению необычайную полноту[1420].

Явившаяся развитием идей всечества[1421] «оркестровая живопись», по-видимому, была основана на разработанных И. Зданевичем представлениях о «многовой поэзии». В черновых набросках манифестов всечества «Многовая поэзия» и «Многовая словесность и действия над звуками» И. Зданевич утверждал, что «мы пришли к оркестровой поэзии, говоря толпами и все разное»[1422]. «Оркестровая поэзия», как синоним «многовой поэзии», подразумевала «одновременность нескольких тем», «многоголосое многотемное создание и использование словесных произведений поэзии»; «произнося одновременно все звуки, входящие в слово, получаем их синтез, звук, таящий слово и множество сочетаний, но освобожденных от времени, низвергнутого всечеством, получаем вневременные слова»[1423]. Эти манифесты всечества не были опубликованы, но содержащиеся в них идеи, примененные к живописи, создали представление об «оркестровой живописи».

Из 128 номеров картин, этюдов и рисунков значительная часть работ была отнесена к футуристическим. В разделе «оркестровых картин» значилось всего шесть экспонатов, ставших в более поздней оценке К. Зданевича «завершением левых исканий до революции»[1424].

Откликнулись на выставку главным образом поэты. Т. Вечорка отмечала, что выставка вяло посещалась публикой, отвлеченной политикой и очередями[1425]. Ю. Деген считал, что импрессионистические работы К. Зданевича «настолько смелы, жизненны и художественно культурны, что старому поколению Тифлиса, воспитанному на ложном, мещанском реализме местных художников, <...> уже они могут показаться неприемлемыми и непонятными»[1426].

В роли художественного критика выступил также С. Городецкий, обширный отзыв которого был выдержан в тоне снисходительного наставления:

«Огнедышащий», «упругий», «кипучий» — такими эпитетами снабжают Кирилла Зданевича авторы не совсем грамотного предисловия к выставке его картин, открытой от имени «Тифлисского о-ва изящных искусств» в уютном подвале магазина «Blanc et Noir». <...>

На фоне тусклой здешней художественной жизни его <К. Зданевича> выставка является ярким солнечным пятном. Она не потерялась бы и в столицах. Живописный талант Кир. Зданевича несомненен, пройденная им новаторская школа серьезна, его искания в основе своей вдумчивы и решительны, и если в его творчестве есть заметные недостатки вроде разду-

вания некоторых футуристических приемов, или промахов вкуса, или надуманного эклектизма, то им можно противопоставить и чувство краски, и знание формы, а зачастую и симпатичную искренность, и обоснованную на сознании своих сил дерзость и темперамент.

Картины этой выставки обнимают семь лет работы, и все, пожалуй, принадлежат к первоначальному периоду исканий.

Можно наметить несколько периодов в этой работе.

Среди этюдов (№ 46—76) еще многие написаны в духе неврастенического импрессионизма, когда художник бесформенными пятнами хочет передать свое сырое, непережитое и не преображенное творчеством впечатление от натуры, и, по правде сказать, в этих этюдах трудно угадать Кир. Зданевича, как он раскрывается дальше. <...>

Но уже в «Предместье Петербурга» (1912 г.) дает резкий шаг вперед. Упрощенность формы, близкая к детским рисункам, примитивная раскраска в три цвета — красный, белый и черный — показывают, что художник оставил навсегда пассивное отношение к натуре и решил победить ее своей личностью. «Порт» с наивно трактованными пароходами и красивой перспективой набережной принадлежит к тому же периоду. Лучшей работой того времени является «Тавриз». Яркий, солнечный, этот этюд идет дальше геометрического упрощения форм и условной раскраски. В нем есть синтез единой воли художника и многообразия природы. Это одна из первых побед Кир. Зданевича.

Но в упоении победы художник попадает на ложный путь нагромождения ярких пятен, и работы 1913 года очень неудачны. «Листья», «В саду», «Под солнцем» — это все не приведшие ни к чему опыты, в которых дряблость формы только подчеркивается цветистостью красок. В этих работах ясно виден недостаток вкуса, и даже лучшая из них, — «Букет на платке», — является вещью слишком внешней, бутафорски-эффектной.

За годом неудач идет переломный в работе К. Зданевича 1914 год, когда он упорно и талантливо и, вероятно, под руководством хороших мастеров[1427] штудирует натуру, трактуя ее уже в чисто футуристическом духе. «Парижский цикл живописного и скульптурного рисунка 1914 года» (№ 77—89) представляет собою очень интересные работы. <...>

В этих рисунках линия уже не является видимой границей между моделью и ее фоном, а отображает ту мыслимую форму, которую создает художник, вдохновляемый уже не только самой моделью, сколько своей о ней идеей. Для непосвященных скажу, помогая им разобраться в этих рисунках, что, жертвуя формальной пластикой и рисуя не все, что он видит, художник много выигрывает в единстве рисунка, в его напряженности, целостности и характерности. Не надо зрителю бояться, когда в мнимой суматохе углов и полукругов как будто совсем исчезает привычный очерк человеческого тела, не надо пугаться, когда художник совсем отрывает зрителя от окружающего его мира и бросает его в мнимый хаос линий и красок, т.е. чистой живописи. В преодолении вот этой робости есть начало пути к новой красоте. <...>

Как-то в разговоре с братом художника, поэтом-футуристом Ильей Зданевичем мы пришли к соглашению в том смысле, что простые смерт-

ные имеют право трактовать картины футуристов, как орнамент, — пусть то будет орнамент из осколков бутылки бенедиктина или обломков человеческого лица, — это все равно.

Но в этом определении вопрос обойден <С. Городецкий имеет в виду вопрос: до какой степени допускать старый мир в новую композицию? — *А.К.*>, ибо здесь указана только одна сторона футуристической живописи — композиция из каких-то элементов, а о том, до какой степени эти элементы должны быть «мироподобны», ничего не говорится.

И вопрос остается основным вопросом новой живописи. Несомненно, что разрешение его лежит ближе к «миру», чем к «чистой» живописи. И несомненно также, что это разрешение никак не может быть найдено в плоскости внешних компромиссов.

Кирилл Зданевич прибегает именно к ним.

На его выставке есть образцы живописи, в которой мир только активно преображается. И это лучшие вещи. С разных сторон К. Зданевич ищет подхода к творческому преображению мира. То он идет от вывесок Пиросманашвили (№ 22), и это не плохо. То он синтезирует формы, и это тоже волнует (№ 23, портрет жены художника); то он грубо обламывает формы (№ 27, второй портрет жены); и это уже совсем нехорошо; то он гипертрофирует формы («Принцесса Мален», № 29) — и в этом есть смысл; то он бросается в цветистость, сохраняя формы («Изразец», № 28), и это у него красиво. Одна из лучших работ на этом пути — это портрет Чернявского (№ 33)[1428]. Близкое сходство, тугой рисунок — и «мир» цел, и автор весь виден. Но такие «академические» работы не удовлетворяют художника. Ведь, если он на них остановится, товарищи перестанут называть его «многопудовым рельсоломателем»[1429]. А этот титул так соблазнителен для мыслящего человека, особенно теперь, когда все титулы отменены. И вот К. Зданевич начинает ломать рельсы. Он выдумывает «оркестровую живопись». Лучше бы ее назвать тришкиным кафтаном. Это не что иное, как кройка и сшивание разных картин <...>. Это грубейший и бессмысленнейший компромисс. Вот, напр., № 41, — и название картины тройное: «Портрет. Пейзаж. Мертвая натура». Благонравно нарисованная фигурка, глаза и нос на месте («Портрет»). Рядом, на том же полотне умеренно разломанная натура. Повыше, на том же полотне конгломерат линий и мазков. На три части полотно разделено ровными черными чертами. То же самое и № 45 («Nu. Стол. Костюшко»). Не так неприличен компромисс в портрете Ю. Дегена, где трактовка фигуры и лица (очень схожих) близка к трактовке фона и в «оркестровом автопортрете» (№ 42).

Вот вам и вся оркестровая живопись. <...> Это экспериментальный большевизм, не больше, и результаты его прямо противоположны заданиям[1430].

Совершенно иную оценку «оркестровой живописи» дал приятель К. Зданевича с гимназической скамьи, поэт Николай Чернявский:

Для достижения наиболее чистого живописного восприятия художник затевает оркестровую живопись, где глаз зрителя удаляется от жизненных сочетаний в область чисто живописного взаимодействия, где картины и

только картины, находясь вплотную одна к другой, очищают краски и делают компактной без того плотную фактуру. <...>

Крайним этапом этих достижений и, может быть, венцом является портрет поэта Юрия Дегена, где мастер собрал не только спелые соки первых шагов в области картины-оркестра, но воспользовался живым пульсом линий предыдущих портретов — А.Ж. и пишущего эти строки[1431].

С перерывами, связанными с перебоями в освещении[1432], выставка проработала более двух с половиной месяцев. Об отношении публики к левой живописи может свидетельствовать эпизод, происшедший в период работы выставки К. Зданевича, но непосредственно с ней не связанный. На витрине магазина «Blanc et Noir» была выставлена выполненная в «манере живописного дивизионизма» картина грузинского художника В.Д. Гудиашвили (выступал под псевдонимом В. Гудиев) «Шота Руставели». Некий офицер заявил администрации магазина (16 декабря 1917), что эта картина — «издевательство над национальным гением», и потребовал немедленно убрать ее с витрины, угрожая иначе принять другие меры. Администрация магазина подчинилась требованию, а Н. Чернявский, И. Зданевич и К. Зданевич опубликовали письмо к художественным организациям с требованием третейского суда для «квалификации действий г. офицера»[1433]. Суд, по-видимому, не состоялся; означенный же офицер не только публично заявил о своей правоте[1434], но и получил поддержку[1435].

В одном из обзоров выставка К. Зданевича признавалась «ярким явлением» и высказывалось сожаление, что «художник-новатор еще труден для нашего зрителя <...>, и мозг толпы нужно еще бомбардировать и взрывать, прежде чем формы новой красоты станут ему доступны»[1436].

Из выставок левых художников, устроенных вслед за персональной экспозицией К. Зданевича, следует отметить состоявшуюся в помещении редакции журнала «Ars» (Артистериум, Головинский пр., 9) «Выставку картин московских футуристов» (15—17 апреля 1918 — ст. ст.). На ней из коллекции Крученых были показаны литографии Н. Гончаровой, Н. Кульбина, М. Ларионова, рисунки К. Зданевича, И. Терентьева, А. Крученых, а также работы В. Барта, Д. Бурлюка, А. Грищенко, И. Клюна, К. Малевича, О. Розановой, В. Татлина, П. Филонова, А. Шевченко и В. Гудиашвили[1437]. Затем в помещении Кавказского общества поощрения изящных искусств (Грибоедовская, 24) состоялась выставка картин «Малый круг», открывшаяся 12 (25) мая 1918 и объединившая художников различных направлений. Ее левое крыло было представлено работами К. Зданевича и З. Валишевского. Наконец, в редакции журнала «Ars» состоялась выставка картин В. Гудиашвили и А. Бажбеук-Меликова (7—21 июля 1918 — ст. ст.)[1438]. С. Городецкий отмечал, что «во Вл. Гудиашвили любопытно соединились пассеизм и футуризм, понимая под первым вчувствование в национальную старину в духе Рериха и под вторым умеренное пользование новейшими приемами письма»[1439].

По сравнению с художниками более активную деятельность развернули поэты-футуристы.

На открытии «Студии поэтов», основанной Юрием Дегеном и Сандро Корона в помещении бывшей столярной мастерской (Головинский пр., 12)[1440], 12 (25) ноября 1917 выступили с докладом «О зауми» и чтением заумных стихов А. Крученых, И. Зданевич и Кара-Дарвиш. После них, согласно газетной заметке, «читали экзотические стихи Ю. Деген, А. Корона и артистка <С.Г.> Мельникова. Вечер прошел с подъемом и затянулся до 3-х час. ночи»[1441].

В росписи помещения «Студии поэтов» принимали участие В.Д. Гудиашвили (левая стена, потолок и верхняя половина лицевой стены), А.С. Петраковский (правая стена и потолок), Сэр Гей (С. Скрипицын) (левая стена прихожей), скульптор Я. Николадзе (рисунок на своде, расписан В. Гудиашвили), И. Зданевич (роспись правой половины свода), Ю. Деген (ниша в стене напротив входа и ниша в левой стене) и др.[1442] В этом небольшом помещении (всего на 40 человек) на вечерах «Студии поэтов» делал доклад С. Корона «О самовоскурении» (16 ноября 1917)[1443], на «Вечере поэтов» (18 ноября 1917) читали стихи С. Корона, И. Зданевич, С. Городецкий, Ю. Деген и др.[1444], устраивались марионеточная арлекинада Ю. Дегена «Одураченный отец» (19 ноября 1917), вечер памяти А. Лозина-Лозинского (29 ноября 1917) и т.д.

Деятельность футуристов разворачивалась и на других площадках. Так, в зале Консерватории (Грибоедовская ул.) был устроен «Вечер нового искусства» (20 ноября 1917), на котором А. Крученых, представленный в афишах как «вождь московских футуристов», читал лекцию «О женской красоте и 14 видах любви», а Ю. Деген сделал доклад «Что есть русский футуризм»[1445].

На основании трех газетных отчетов обрисуем основные моменты этого вечера:

> В 1-м отделении поэтом Дегеном был сделан краткий доклад о новом искусстве, послуживший необходимым предисловием ко всему дальнейшему. В нем, к сожалению, слишком коротко, без предпосылок, необходимых для публики, докладчик перечислил успехи нового искусства, сообщил о понимании искусства современной наукой и современными деятелями искусства футуристами. «Нападают на наше искусство, а между тем оно дало таких крупных мастеров, как В. Хлебников, Маяковский, Юрий Анненков и композитор Артур Лурье, которые, пользуясь новыми приемами, вновь возвращают искусство служению истинной красоте и истинной правде, так долго отсутствовавшей как у нас, так и в Западной Европе»[1446].

Более живописно доклад Ю. Дегена описывался в другом отчете:

> <...> Ю. Деген, поэт-лирик, судя по прочитанным им стихотворениям, — затянувшись папиросой, начал разъяснять «всем находящимся в состоянии младенчества», что «футуризм не глупость, не сумасшествие, а

истинная грядущая ценность» и что, в конце концов, настанет время, когда футуризм будут преподавать в гимназиях.

Это заявление вызвало первый взрыв смеха[1447].

С. Городецкий поучительно заметил: «Надо лучше подготовиться к выступлениям и приносить на эстраду багаж погрузнее, чем дилетантская болтовня, к тому же произносимая очень скучно. Совсем не надо курить папироску лектору, это уже не оригинально, а просто невежливо»[1448].

Во II отделении выступает А. Крученых с лекцией о женской красоте. Московский футурист читает обстоятельную лекцию, богатую как интересными мыслями, так и литературными и художественными примерами. (Стихи, посвященные женской красоте, Хлебникова, Крученых, Северянина, Блока и Брюсова читает артистка Мельникова.) Художники-футуристы демонстрируют свои картины, особенно интересны рисунки грузинского футуриста Гудиашвили и наклейки самого лектора. Речь Крученых часто прерывается аплодисментами[1449].

Нарисованный здесь образ почти академического выступления не подтверждается другими очевидцами:

Когда А. Крученых, взволнованно вскочив на эстраду, сказал, что основной тезис футуризма в его быстроте и презрении к женщине, — публика засмеялась еще сильнее[1450].

С. Городецкому второе отделение понравилось больше, чем первое, но своему брезгливому тону он не изменил:

Доклад А. Крученых был повеселее и, пожалуй, дельнее. Но все эти штучки о «презрении к женщине» уже выдохлись, все эти показывания рисунков глаз и профильков, исполненных слабовато, не нужны и не новы. Неприятна манера, перенятая у К. Чуковского, самые незначительные слова произносить пифийски-напыщенным тоном.

А. Крученых, талантливый поэт, мог бы лучше рассказать просто о футуризме. Сногсшибательная на афишах, его тема в изложении оказалась совсем неглубокой. Это был просто ряд более или менее удачных афоризмов.

Артистка Мельникова иллюстрировала лекцию чтением стихов, иногда неплохих[1451].

Чтение стихов С.Г. Мельниковой имело шумный успех[1452].

III отделение открывает короткой речью И.М. Зданевич, затем им читается пьеса, писанная на «заумном» языке — «Янко круль Албанскай», шедшая в Петрограде. Затем читает Ю. Деген отрывки из своей революционной «Поэмы о солнце». Заключительное слово принадлежит А. Кру-

ченых, что он и делает, награждаемый громкими аплодисментами. Вообще вечер был очень оживленный и удачный[1453].

С. Городецкий счел поэму Зданевича «забавной», стремящейся «путем чисто звуковых сочетаний изобразить драму»[1454].

<...> Когда, наконец, И. Зданевич заявил, что желает прочитать вещь, выводящую всех из душевного равновесия, поэму о Янко, короле Албанском, и начал читать с различными интонациями всю азбуку подряд — публика развеселилась окончательно.

Манера футуристов нарочито вызывать издевательский смех — не новость. <...> И поэтому за этой внешностью мало кто отметил прекрасные стихи Ю. Дегена, грубо скомбинированный, но очень образный рассказ Крученых о Московской красавице, у которой «кисть руки была так же узка, как запястье» и «челюсти — словно они никогда не жевали». <...>

Публики было немного. Многие после окончания лекции направились в «Студию поэтов»[1455].

После «Вечера нового искусства» в коллективных выступлениях футуристов наступил двухмесячный перерыв, в течение которого некоторую активность проявил только И. Зданевич. В частности, он выступал в прениях на вечере грузинской эстетики (14 декабря 1917) в обществе «Имеди»[1456], а также на заседании Кавказского отдела Русского географического общества (10 января 1918) сделал доклад о своем восхождении на одну из вершин Понтийского хребта — Качкар высотою 3937 метров:

На одном из склонов этой вершины, принадлежащей к числу мало обследованных до наст. времени вершин азиат. Турции, докладчик открыл ледник, о существовании которого никто не подозревал, а рядом с этою вершиной — безымянную вершину в 3800 метр., которую г. Зданевич окрестил в память своего друга-альпиниста Ле-Дантю, павшего смертью храбрых в настоящей мировой войне. Свой доклад г. Зданевич иллюстрировал многочисленными световыми картинами[1457].

Между тем в первой половине января 1918 года левые поэты и художники Тифлиса приняли название «Синдикат футуристов» (И. Зданевич, Кара-Дарвиш, А. Крученых, Н. Чернявский, В. Гудиашвили и К. Зданевич)[1458]. С таким названием группа просуществовала очень недолго (около полутора месяцев), устроив всего два вечера, состоявшихся в столовой общества «Имеди» (Пушкинская ул., дом быв. семинарии).

Первый вечер «Синдиката футуристов» (19 января 1918), анонсированный как «Вечер заумной поэзии», включал доклад И. Зданевича «Заумная поэзия и поэзия вообще»[1459].

Было очень уютно и интимно. Вечер собрал довольно много народу. Налицо представители почти всех направлений поэтической мысли в

Тифлисе. Вечер открывается под председательством Сандро Канчели и начинается с доклада Ильи Зданевича о заумной поэзии. Илья Зданевич очень энергично развивает мысль о том, что, с одной стороны, язык наш беден словами для выражения тончайших эмоций души человеческой, а с другой, слова, как таковые, не являются исключительно выражением или описанием предмета или сюжета, который они определяют, но сочетание звуков, слова составляющих, имеет способность вызывать в нас особые представления, часто с сюжетом слова даже и не связанные. Что сознавали еще даже и старые поэты вроде Тютчева и Фета, выражавшие в своих стихах мысль о недостаточности у современной поэзии изобразительных средств. Футуристы — это истинные революционеры в области поэзии — решили доказать, что все можно передать звуками, любое настроение, описание любого предмета, хотя бы эти звуки и не сочетались в привычные для нашего уха слова, имеющие привычное для нас устарелое значение. На этом и построена так называемая «заумная» поэзия. Докладчик иллюстрирует это примером. Он читает с особой интонацией известный ему одному набор звуков, повторить который на память представляется невозможным, и предлагает узнать в этом характеристику небезызвестного в Петрограде журналиста Брешко-Брешковского. Один из слушателей, действительно, узнает в этом описании Брешко-Брешковского, но находит, что все же «Брешко-Брешковский несколько развязнее». Этот же слушатель, прерываемый остроумными репликами председательствующего, вызывающими долго несмолкаемые аплодисменты, открывает собой целый ряд «оппонентов». Наиболее горячими оппонентами выступили представители поэтического кружка «Голубых Рогов» Паоло Яшвили и Робакидзе. Соглашаясь с указанными теоретическими предпосылками доклада Ильи Зданевича, они указывали, что все это сознавалось уже давними поэтами немецкими романтиками, и все эти искания в настоящее время воплощаются в жизнь школой символистов, но оппоненты горячо протестовали против бессмысленного набора звуков, якобы выражающих какие-то особенно тонкие, трудно постижимые путем осмысленных слов душевные эмоции автора, что может весьма легко граничить и с простым «шарлатанством». Паоло Яшвили, в виде примера, тут же читает написанное им «заумное» стихотворение, набор звуков, выражающее, по его словам, описание доклада Ильи Зданевича. Референт, не менее горячо, возражал. В общем, вечер прошел очень оживленно и закончился выражением благодарности председателю, столь остроумно и благополучно проведшему горячее литературное собеседование[1460].

Приведенный отчет неплохо дополняется другим отчетом о том же вечере, написанным членом «Синдиката футуристов» Н. Чернявским:

Публика не падка на литературные споры. Однако — «заумная поэзия» манит, и публика заполнила почти весь подвал «Имеди».

Доклад Зданевича о заумной поэзии — история поэтических шагов последних десятилетий. Поэты скованы властью бедного, стертого слова. Гоняясь за сюжетами, думают найти новые формы. <...> Наиболее занят-

ная часть доклада — чтение <С.Г. Мельниковой. — *А.К.*> заумных отрывков и дало публике какое-то понятие о попытках замечательных поэтов, от Хлебникова до хлыстов, разгадать суть слова творческим путем.

Заумная сторона слова, при изучении которой якобы нелепые и бессмысленные слова могут, по словам докладчика, отразить и передать все — равно далеко и от смыслового значения слова и от его звуковой стороны. И это вовсе не скрещивание двух последних свойств слова.

Суть этого разбора слов разумных и заумных вначале занять публики не могла, и только отрывки вызвали сочувствие и смех.

Однако смешливость сменилась более вдумчивым отношением при различных по духу оппонентах. Паоло Яшвили придает слову «символизм» действительно заумный смысл, вдвигая туда все, от истоков его до футуризма. На фоне противоречивой и растянутой отповеди П. Яшвили ярко вспоминалась крепкая и цельная декларация Кара-Дарвиша. Очевидно, публика не приняла всерьез его пылкой и покоряющей своим пафосом ненависти к писательской обыденщине наших и всяких дней.

Маг красноречия, его ягуар Робакидзе ярко и неизгладимо изложил стихотворческие воззрения Андрея Белого. Белый бросил писать стихи, и это очень понижает жизненную, практическую цену его откровений. <...> После отповедей докладчику возгорелась живая перепалка, когда Яшвили сомневался в познаниях И. Зданевича, как ювелира поэзии, а последний доказывал, что П. Яшвили не дорос до чести попасть к мировому <судье. — *А.К.*> за эстетические воззрения. Вообще, интерес вечера не погасал до позднего его конца[1461].

Согласно другим отчетам, в прениях с «умелой защитой доклада» выступал также Г.А. Харазов[1462], занимавшийся в то время психоанализом. Нельзя не отметить отсутствие на этом вечере А. Крученых, тем более что некоторые тезисы доклада И. Зданевича были полемически направлены против него[1463]. Этой полемике, впрочем, не следует придавать большого значения, поскольку Зданевич в это время вырабатывал собственный путь в заумной поэзии и естественно стремился если не к формулированию различий, то хотя бы к констатации наличия их.

Второй вечер «Синдиката футуристов» (11 февраля 1918 — ст. ст.) состоял из докладов И. Зданевича «О живописном футу», А. Крученых «Эко-худ», одновечерней выставки новых картин К. Зданевича, В. Гудиашвили и А. Бажбеук-Меликова, а также выступления Кара-Дарвиша[1464]. Этот вечер был последним выступлением группы, хотя все ее члены продолжали жить и работать в Тифлисе. Впоследствии (май 1918) под издательской маркой «Синдикат» была выпущена книга И. Зданевича «Янко круль албанскай».

В середине января 1918 года помещение «Студии поэтов» было преобразовано в «Фантастический кабачок», в котором ежедневно собирались поэты, художники и артисты. На одном из первых вечеров (20 января 1918) выступали Ю. Деген, Г. Евангулов, С. Корона[1465]; на проходивших там же вечерах литературно-научного кружка «Альфа-лира» (28 января и 4 марта 1918), объединявшего Т. Вечорку, Г. Евангулова,

Н. Лохвицкую, Л. Баша (Л. Башинджагиан), Н. Васильеву, Л. Рейхштадта, стихи читали сами авторы, исполнялись музыкальные номера с участием С.Г. Мельниковой[1466]; устраивались также вечера С.Г. Мельниковой при участии артистических сил, проходившие с шумным успехом[1467], вечер стихов Ю. Дегена (3 марта 1918)[1468] и др.

В это время «Фантастический кабачок» стал ареной футуристических выступлений. На первом из этих вечеров (29 января 1918)[1469] состоялся доклад И. Зданевича «Интернационал или национальное искусство». Согласно программе доклада, И. Зданевич говорил об искусстве и революции, о взаимоотношениях искусства и государства, о давлении классовой и национальной идеи на искусство, претворяющихся соответственно в концепции классового и национального искусства. Далее, переводя разговор на классовое и национальное, содержащееся в материале искусства, он переходил к футуризму. Анализируя итальянский и русский футуризм (поэзию Маяковского), он делал вывод, что «тенденции искусства действит<ельно> идут в класс<овом> направлении. Материал не оказыв<ается> внеклассовым, но имеет тенденцию к возрастанию идеи пролетариата». Вместе с тем идеология итальянского футуризма совмещалась как с идеологией империализма, так и национализма. Творчество Хлебникова, по Зданевичу, также явление «чисто национального порядка». Но вот Крученых создает «вселенский язык», и заумный футуризм становится внеклассовым и вненациональным явлением[1470].

Согласно анонсу, в диспуте после доклада обещалось участие Г. Робакидзе, П. Яшвили, Кара-Дарвиша и др.[1471] Однако отчетов о вечере не найдено.

Между тем 1 февраля 1918 закончилась служба Крученых в Сарыкамыше, и он перебрался в Тифлис[1472]. В течение следующих нескольких дней А. Крученых и И. Зданевич задумали открыть первый в России футуристический университет (футур-всеучбище), в рамках которого в «Фантастическом кабачке» был прочитан большой цикл докладов. Видимо, именно эта деятельность, мотивированная игрой в футуристический университет, поглотившая и время, и внимание поэтов-заумников, привела в итоге к свертыванию выступлений «Синдиката», не имевших подобной мотивации.

Футуристический университет начал свою деятельность докладом А. Крученых «Слово как таковое» (8 февраля 1918)[1473] и проработал с перерывами до января 1919 года. В течение первых двух месяцев И. Зданевич и А. Крученых прочли 16 докладов: кроме первого доклада А. Крученых состоялись лекция И. Зданевича об итальянском футуризме «Учение Ф.Т. Маринетти» (12 февраля 1918), доклад А. Крученых «Азеф-Иуда-Хлебников» (14 февраля 1918)[1474], доклад А. Крученых «Апокалипсис (черт) и речетворцы» (18 февраля 1918), вторая лекция И. Зданевича об итальянском футуризме «Учение Ф.Т. Маринетти» (19 февраля 1918), доклад А. Крученых «Облако в штанах» (между 19 и 26 февраля 1918), лекция И. Зданевича об итальянском футуризме «Слово у итальянцев» (26 февраля 1918), доклад А. Крученых «О безумии в искусстве»[1475] (28 февраля 1918), доклад А. Крученых «Фиоль Игоря Северяни-

на» (начало марта 1918)[1476], лекция И. Зданевича об итальянском футуризме «Живописная доктрина» (5 марта 1918), доклад А. Крученых «О новом языке — неологизмы — сдвиг — заумь» (5 марта 1918), доклад А. Крученых «Поэт-мертвец А. Блок» (8 марта 1918), доклад А. Крученых «История русского футуризма» (10 марта 1918), доклад И. Зданевича «О заплетающихся языках Ф. Тютчева и В. Брюсова» (13 марта 1918), доклад И. Зданевича «Лорнет Доди Бурлюка» (26 марта 1918), доклад И. Зданевича «О театре в тупике; футу на подмостках, глупых художественниках, кинематографах и миниатюрах, о сценах Маринетти, Тарто, всякой всячине и своих дра» и чтение им отрывков из цикла дра «Аслаабличья» (31 марта 1918), доклад А. Крученых «Неизданные произведения футуристов (Шершеневич, Розанова, Маяковский, Терентьев)» (3 апреля 1918)[1477].

На этом первый цикл докладов и лекций «Футур-всеучбища» закончился, но выступления футуристов продолжались своим чередом. Среди них следует упомянуть о выступлении И. Зданевича, Н. Лохвицкой и Л. Голубева-Багрянородного (организатор вечера) совместно с грузинскими, армянскими и татарскими поэтами в зале Консерватории на вечере современной кавказской поэзии (21 января 1918)[1478]; выступление И. Зданевича («Осел напрокат») и А. Крученых («Розовые мертвецы») в 4-м отделении вечера «Грядущей поэзии» (15 февраля 1918) в зале Консерватории; на «Вечере интуитивной и безумной поэзии» (15 марта 1918) в зале Консерватории вместе с другими выступали Л. Голубев-Багрянородный и А. Крученых, прочитавший «Слово о страсти и бесстрастии в поэзии. Красное безумие и розовые мертвецы. Горящие буквы электрических книг». Кара-Дарвиш в «Фантастическом кабачке» прочел доклад «Теория Фрейда и заумная поэзия» (5 апреля 1918). Незадолго до этого примкнувший к футуристам И. Терентьев свое первое выступление в «Фантастическом кабачке» озаглавил «Крученых Грандиозарь» (4 мая 1918). На диспуте в зале Консерватории «О театре и заумной поэзии» (27 мая 1918) вступительное слово произнес И. Терентьев, выступали А. Крученых, Ю. Деген, Г. Харазов, К. Зданевич и др. И. Зданевич читал отрывки дра, кроме того, Ю. Деген и В. Катанян декламировали свои стихи[1479].

Выступления футуристов дополнялись издательской деятельностью. Были выпущены книги: А. Крученых «Малохолия в капоте» (январь 1918), А. Крученых «Ожирение роз» (не ранее апреля — не позднее июня 1918), И. Терентьев «А. Крученых грандиозарь» (конец мая — начало июня 1918). Кроме того, А. Крученых выпустил небольшим тиражом ряд рукописных (под копирку) книжек[1480].

Между тем 11 апреля 1918 в качестве секции Артистериума (в редакции журнала «Ars») под председательством С. Городецкого был открыт Цех поэтов, основное ядро которого составляли поэты, ориентировавшиеся на акмеизм. Вскоре в Цех вступило также много начинающей молодежи, ориентировавшейся на левые течения в поэзии и пожелавшей выделиться в особую (младшую) группу. Наметившийся раскол в итоге привел к уходу этой группы во главе с Ю. Дегеном, перенесшей

свои заседания в «Фантастический кабачок», и образованию в Тифлисе второго Цеха поэтов (при обществе «Кольчуга»)[1481]. В заседаниях нового Цеха стали принимать участие футуристы. Летом 1918 года в «Фантастическом кабачке» состоялись доклады А. Крученых «О женских стихах и о многом прочем (Мирра Лохвицкая, А. Ахматова, О. Розанова, Т. Вечорка и др.)» (5 [18] июня 1918), И. Зданевича «Крученых и душа его носа» (8 [21] июня 1918), А. Крученых «Воздушный ресторан в Ямудии — о новой эротике в поэзии» (18 июня [1 июля] 1918), вечер стихов Маяковского (7 [20] июля 1918), устроенный Ю. Дегеном и Б. Корнеевым и сопровождавшийся докладом И. Терентьева «О Маяковине»[1482].

С августа до конца 1918 года состоялось 20 заседаний Цеха поэтов (при обществе «Кольчуга»). В обзоре работы за этот период Ю. Деген отмечал, что наряду с выступлениями других членов Цеха «интересными и полезными оказались теоретические и практические работы Зданевича, Крученых, Терентьева»[1483]. В рамках возобновившейся в августе работы «Футур-всеучбища» в «Фантастическом кабачке» читали доклады И. Зданевич «Ле-Дантю в русских художах» (7 августа 1918), доклад посвящен годовщине смерти художника; А. Крученых «Тайные пороки академиков» (разоблачение русской литературы — новые данные) (10 августа 1918), доклад сопровождался новыми стихами Крученых; И. Зданевич «Правописание и потуги букв» (20 августа 1918); И. Терентьев «Маршрут шаризны» (Изумрудные подробности)[1484] (26 августа 1918)[1485].

Характеризуя главные черты художественной идеологии тифлисских заумников, надо отметить, что эта крайне левая группировка русского авангарда считала себя продвинутой вперед гораздо дальше остальных футуристов и в теории, и в поэтической практике. «На смену поэзии обновлявшей (Бурлюк, Хлебников, Маяковский) идет поэзия просто и совсем новая, — утверждал И. Терентьев. — <...> На заумном языке можно выть, пищать, просить того, о чем не просят, касаться неприступных тем, подходя к ним вплотную, можно творить для самого себя, потому что от сознания автора тайна рождения заумного слова скрыта почти так же глубоко, как от постороннего человека»[1486]. Отбросив смысл и приняв в качестве принципов заумной поэзии нелепость, чушь, безумие, вздор («нелепость — единственный рычаг красоты», «только нелепость дает содержание будущему», «никаких усовершенствований, кроме ерундовых!», «попадание в цель возможно только при стрельбе в обратную сторону»), заумники пришли к ситуации, «когда все разрушено вплоть до апокалиптических ужасов и начинается "Мирсконца"»[1487]. Новыми ценностями разрушенного мира становятся именно бессмыслие, великое ничтожество, абсолютный нуль. Слова И. Терентьева о Крученых: «<...> никто до него не печатал такого грандиозного вздора — Крученых воистину величайшина, грандиознейший нуль, огром!»[1488] — это похвала. «Все эти крайние нелепости, этот театр безумия является только подходом к иному, еще большему вздору заумному языку. Весь футуризм был бы ненужной затеей, если бы он не пришел к этому языку, который есть единственный для поэтов "мирсконца"»[1489].

Футуристы-заумники отвергли прием сопоставления вещей (теория контрастов) и сделали поэтический эпитет совершенно случайным: «Эпитет контрастирующий заменен эпитетом ни с чем не сообразным, стрельба в обратную сторону требует в работе над стихом особо важные части произведения отмечать словом, которое "ни к селу ни к городу". Разряжение творческого вещества производится в сторону случайную: Рельсы блещут как канкан...»[1490].

Исследования А. Крученых в области заумного языка касались значений некоторых звуков (*ф, к, ц, ка, ря*) в контексте учения Фрейда об анальной и оральной эротике. «Мне кажется, — говорил Крученых, — что исследование об анальности (эротике "как") русского языка, проведенное до конца <...>, покончит не только с русским языком, а и со многими другими. <...> а если знать все языки — тогда говорить невозможно, потому что любое слово для какого-нибудь народа означает неприличие или даже похабель. Тут и заумный язык не устоит»[1491].

Несколько иное направление в зауми разрабатывал И. Зданевич. Его интерес к фрейдизму проявлялся главным образом в тематике драм, созданных приемом фонетической записи русской речи, грузинского, армянского, персидского, турецкого и других языков, а также элементами заумной речи. Типографское оформление текстов Зданевича напоминает реализацию идей «многовой поэзии»: «Мы вводим многоголосое многотемное создание и исполнение словесных произведений поэзии, одной строчки недостаточно для передачи нашего многоликого дробящегося существования. Нам нужна одновременность нескольких тем, ибо наше сознание умеет двоиться, троиться, четвериться, пятириться, стоиться и только многовая поэзия может насытить его. <...> Нам мало тех звуков которые может извлечь наш рот. Мы не видим никаких оснований для того, чтобы употреблять чистые звуки. Мы давно знаем их. Аккуратные они наливались в бокалы слов словно ликеры полосами, не смешивая их друг с другом. Но нам надоела эта американская выдумка, мы провозглашаем сочетания звуков, что поможет найти иные, не менее старых пригодные для наших задач. И произнося одновременно все звуки входящие в слово получаем их синтез, звук таящий слово и множество сочетаний»[1492].

Развивая эти и другие идеи, футуристы-заумники выступали на проходивших по средам заседаниях Цеха поэтов (при обществе «Кольчуга»). Причем многие из членов Цеха (прежде всего, Ю. Деген, Т. Вечорка, Б. Корнеев, Н. Семейко, А. Чачиков) в той или иной степени испытывали влияние футуристической поэзии[1493]. В творчестве других членов Цеха (В. Кара-Мурза, В. Катанян, Л. Голубев-Багрянородный) отмечалось влияние поэзии Северянина[1494].

На «Вечере поэзии и музыки» (23 октября 1918; зал Консерватории) большую часть программы заняло торжественное заседание Цеха поэтов, в котором, согласно афише, приняли участие Ю. Деген (вступительное слово), со стихами выступали В. Катанян, Н. Васильева, А. Чачиков, Л. Голубев-Багрянородный, Н. Семейко, Б. Корнеев, А. Порошин, Г. Шайкевич, Т. Вечорка, И. Зданевич (заумные стихи), И. Терентьев (за-

умные стихи), А. Крученых (новые стихи) и др.[1495] Отчет о вечере, написанный Т. Вечоркой, коснулся только выступлений некоторых поэтов:

> Некоторые из них <поэтов. — *А.К.*> знакомы публике своими книгами и докладами, поэтому не будем говорить о выступлении А. Крученых, случайного гостя в Тифлисе, Ю. Дегена, Б. Корнеева и И. Терентьева, облачившего театральной декламацией отрывки на заумном языке: «Мои похороны» и «Посадим ржанье на один сорт»[1496].
>
> Некоторые же поэты появились на эстраде впервые, и о них хочется сказать несколько слов.
>
> Определенный успех имел Гр. Шайкевич; в тщательно отделанной ритмике его стихов сквозит меланхолия ретроспективного мечтателя, оставляющего без внимания будни действительности.
>
> Тяготение к новым формам имеют: Н. Семейко, который в своих исканиях имеет уже известные достижения, и А. Чачиков, тормозящий гортанную страстность речи — рядом географических названий.
>
> Поэтами, переносящими любовь с «творца на творение» (по замечанию Петрарки), — являются А. Порошин; в его стихах есть свежесть и даже наивность восприятия («от пламени твоей груди потемнеет серебряный крестик») и Г. Евангулов, вдохновляемый терпкой сентиментальностью сладострастия. <...>
>
> Неудачными были куплеты Голубева-Багрянородного, прикрывающего маркой футуризма вульгарную развязность похмельных частушек. <...>
>
> В концертном отделении артистка С.Г. Мельникова с обычной грацией прочитала несколько стихотворений. <...>
>
> Несмотря на небольшую аудиторию, вечер имел крупный художественный успех[1497].

В ноябре 1918 года по инициативе Ю. Дегена был напечатан альманах «Фантастический кабачок», в который вошли произведения Д. Бурлюка, Ю. Дегена, И. Зданевича, В. Каменского, А. Крученых, И. Терентьева, В. Хлебникова, Н. Чернявского, В. Катаняна, Т. Вечорки, Н. Семейко и др. Однако финансовые трудности не позволили выкупить тираж из типографии, и в продажу альманах не поступил.

Между тем в ноябре 1918 года возобновились выступления футуристов в «Фантастическом кабачке». На собрании в честь годовщины кабачка (25 ноября 1918) с докладом «Магнетизм слов» выступал И. Зданевич[1498], этому же событию было посвящено заседание Цеха поэтов (при обществе «Кольчуга»)[1499]. Согласно отчету об этом вечере, «на чествовании годовщины со дня основания “Фантастического кабачка” присутствовали члены худ. о-ва “Кольчуга”, грузинские поэты, а также многие художники. К сожалению, ввиду всевозможных непредвиденных обстоятельств чествование не могло состояться по намеченной программе, и многие гости разошлись задолго до окончания вечера»[1500].

Впоследствии там же состоялись доклады А. Крученых «Язвы Аполлона» (посерение и расцвечение жизни — Ю. Деген и А. Чачиков, новое правописание и новая творческая сноровка) (14 декабря 1918)[1501];

Т. Вечорки «Слюни чернявого гения» (28 декабря 1918), посвященный творчеству А. Крученых[1502]; С. Рафаловича «Крученых или Двенадцать» (12 января 1919) о связи русского футуризма с большевизмом[1503]; согласно хроникальной заметке, «в прениях приняли участие Паоло Яшвили, Т. Табидзе, А. Крученых, И. Зданевич и др. Вечер прошел с редким воодушевлением, кабачок был переполнен»[1504]. Кроме того, в «Фантастическом кабачке» состоялся доклад А. Крученых «Соблазны новых откровений» (18 января 1919), «после доклада А. Чачиков читал свою поэму "Инта"[1505]. Артисткой Кондратьевой была талантливо исполнена маленькая поэма А. Чачикова "Капитан фон Гроссе". В прениях, открытых по поводу доклада, приняли участие Сергей Рафалович, Тициан Табидзе, И. Зданевич и др.»[1506]. В январе 1919 года состоялись также доклады А. Крученых «О стихах Ильи Зданевича» и И. Зданевича «Заумь на подмостках и остраф пасхи»[1507].

Последовавший за этими докладами длительный перерыв в выступлениях футуристов, по-видимому, связан с временным закрытием в конце января 1919 года «Фантастического кабачка» и поисками нового помещения. Об этом, в частности, свидетельствует следующая анонимная заметка:

> Поэтическая и литературная жизнь «Фантастического кабачка», временно прекратившаяся, вновь возрождается в Литературном кружке при редакции журнала «Феникс», который на днях откроется рядом закрытых докладов, вечеров и литературных собеседований. В организации этого кружка ближайшее участие принимают поэты Ю. Деген, Б. Корнеев, С. Рафалович, Н. Семейко и И. Терентьев[1508].

Временное закрытие кабачка, как и прекращение журналов Цеха поэтов («Феникс», «Куранты»), вызвано было, видимо, отсутствием денежных средств[1509]. О тяжелом материальном положении русских в Тифлисе в этот период упоминал И. Терентьев: «Вся беда в том, что я юрист по образованию и не коммерсант по рождению: юрист — не специальность теперь, а вне коммерческой деятельности мне — не грузину, не политическому деятелю — заработка нет. Оставалось использовать свое когдатошнее увлечение театром (некоторая способность и опыт) и раздувать их до профессионализма. И вот на этом поприще мне лучше всего удалось вымазаться негром, петь английские шансоньетки и танцевать чечетку. Мой бенефис прошел так бурно в смысле оваций, что было очень смешно»[1510].

Перерыв в деятельности кабачка, очевидно, был достаточно длительный. Во всяком случае, А. Крученых в апреле 1919 года читал один из последних своих тифлисских докладов («Живопись в поэзии»)[1511] в Археологическом институте. Последний футуристический доклад в «Фантастическом кабачке» был сделан в июле 1919 И. Терентьевым («Табак»)[1512]. На этом сведения о деятельности кабачка обрываются.

Издательством «Куранты» была выпущена книга стихов И. Терентьева «Херувимы свистят» (апрель 1919), а вскоре (июнь 1919) деятельность

футуристов-заумников получила новый толчок и новые организационные формы.

Весной И. Зданевичу удалось заработать весьма значительную сумму денег[1513], часть которой, очевидно, была израсходована на книгоиздательскую деятельность. С этого времени группа футуристов-заумников (Крученых, Зданевич, Терентьев) получила название Компания 41°[1514] и развернула активную издательскую деятельность. Под маркой «41°» летом и в начале осени 1919 года в Тифлисе небольшими тиражами были выпущены книги: И. Терентьев «17 ерундовых орудий» (июнь 1919)[1515], И. Зданевич «Остраф пасхи» (июнь 1919), «41°. Еженедельная газета. № 1» (14—20 июля 1919), И. Терентьев «Рекорд нежности» (начало августа 1919), И. Терентьев «Факт» (не позднее августа 1919), А. Крученых «Лакированное трико» (август 1919), А. Крученых «Миллиорк» (сентябрь? 1919), сборник «Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок» (сентябрь 1919).

Летом 1919 Терентьев сообщал в одном из писем: «Пишу вдребезги пьяный: угощал наборщиков, так как стою во главе книгоиздательства (называется 41°) футуристического! Со мною в деле футур<исты> Крученых и Зданевич»[1516]. Согласно более позднему свидетельству И. Зданевича, по его указаниям «наборщик Адриан Тернов выполнил набор всех книг, изданных под маркой 41° в 1919 и 1920 годах»[1517]. Наборщики, без сомнения, заслужили угощение, поскольку типографские издания, выпущенные под маркой «41°», существенно отличаются от предшествовавших футуристических книг. Тексты Крученых набраны еще весьма умеренно по сравнению с фейерверком типографского изобретательства, пришедшегося на книги Терентьева и Зданевича.

Период книгоиздательской активности «41°» продолжался с мая по сентябрь 1919 года и был временно прерван[1518] исчерпанием денежных средств. Жена И. Терентьева в письме брату так описывала этот период: «41 градус — представляется тебе никчемушной ерундой. Да, но не таким он кажется здесь, в Тифлисе — когда во главе его блестящие бесшабашники, безусловно самые талантливые из деятелей искусства в Тифлисе <...> — Игорь и Илья Зданевич — непрерывно ораторствующие на литературных диспутах — изумительно декламирующие свои непонятные стихи — одним звуком своего голоса делающие понятным все самое нелепое и приятным все самое отталкивающее. Поющие, орущие, пляшущие, чудные футуристы!... Превращающиеся из нищих в миллионеров и из миллионеров опять в нищих (пример Ильи, в два месяца заработавшего 500 000 и в пять месяцев прожившего их до последней копейки). Весь Тифлис знает Игоря и Илью. Весь литературный Тифлис боится их и почти ненавидит, и все настоящие люди — любят их и ценят очень высоко. Да. Это все сущая правда»[1519].

К осени 1919 года материальное положение русских в Тифлисе еще более осложнилось, жизнь «стала труднее, они уезжали, и таким образом контингент русской читающей публики все уменьшался»[1520]. В Баку уехали Т. Вечорка, Ю. Деген, Г. Робакидзе. В июле 1919 А. Крученых, работавший в должности конторщика на Черноморской линии Грузин-

ских казенных железных дорог, был уволен со службы по сокращению штата и в поисках заработка также перебрался в Баку. В конце июля — начале августа 1919 он ненадолго вернулся в Тифлис[1521], совместно с И. Терентьевым прочитал в Цехе поэтов доклад «Дуэт трех идиотов»[1522] и снова уехал в Баку, где продолжал деятельность «41°».

Между тем еще в апреле 1919 в Тифлис приехал В. Каменский. Обстоятельства его появления в Тифлисе сам поэт излагал позднее в автобиографии: в феврале—марте 1919 года, «выступая в качестве культработника в Южной Красной армии, попал к белым и был как “страшный большевик” засажен в белогвардейскую тюрьму в Ялте»[1523]. Крымские газеты помогают установить детали этого ареста: 26 марта 1919 (ст. ст.) в Ялте «на пароходе, пришедшем из Одессы, чинами уголовной милиции при проверке у пассажиров документов был задержан и препровожден в тюрьму некий В.В. Каменский. На допросе задержанный заявил, что он “известный” в литературном мире писатель-футурист и прибыл из Москвы. По имеющимся в агентуре сведениям, из Москвы должен прибыть в Крым известный большевистский агитатор Каменский. Существует подозрение, что задержанный и есть ожидавшийся агитатор»[1524]. Агитаторская деятельность В. Каменского не вызывает сомнений, однако буквально через несколько дней Каменский был отпущен: «Как выяснилось, задержание его произошло по недоразумению. Много видных лиц, проживающих в Ялте, узнав об аресте этого артиста и писателя, дали о его политической благонадежности самые лучшие отзывы»[1525]. Скорее всего, он был освобожден с непременным условием покинуть Крым. Обретя свободу, Каменский двинулся дальше на юг и перебрался по морю в Грузию.

Вечер В. Каменского (14 мая 1919), состоявшийся в театре «Артистического общества», включал лекцию «Встречальности, звучальности, венчальности» и новые стихи, исполнявшиеся под музыку. Зал был декорирован С. Судейкиным[1526]. Лекция прошла с аншлагом.

> <...> Как передать содержание футуристических стихосложений г. Каменского? Взрослый человек в какой-то шутовской кацавейке занимал в течение 3-х с лишним часов внимание целого, довольно-таки переполненного зрительного зала форменной белибердой. А некий златокудрый юноша (к сожалению, сын известн<ого> композитора <А.Н.> Черепнина), аккомпанировал мелодекламации г. Каменского. Все сие происходило на фоне нелепых рисунков г. Судейкина, служивших как бы иллюстрациями к этой футуристической чепухе.
>
> Я внимательно следил за публикой — огромное количество скучало и зевая смотрело в потолок. Некоторое оживление и даже хлопки имели место лишь тогда, когда г. Каменский произносил нелепые слова вроде «цуваммы» и пр. Но более внимательный слушатель, в первой части футуристических стихосложений г. Каменского, мог бы услыхать весьма поучительные для него вещи. Так, например, г. Каменский самым откровенно-циничным образом заявил (конечно, в поэтическом размере), что ему 33 года, что он хочет жить, любить женщин и вино и что, благодаря его энергии, ему уда-

лось собрать целый зрительный зал (легковерных, если не сказать более) слушателей (читай — 40 руб. первый ряд и т.д.). <...>

Футуризм, повторяю, давно уже схватил нашу совершенно оторванную от Европы и культурных центров страну. И открытая на прошлой неделе выставка груз<инских> художников в значительной части отравлена тем же ядом футуризма[1527].

<...> После лекции г. Каменского интимно чествовали в квартире М.Т. Фефелова. Чествование носило характер банкета[1528].

В сентябре 1919 года в Тифлис приехал Р. Ивнев, прочитавший в зале Консерватории лекцию «Двадцать месяцев в Советской России» (21 сентября 1919)[1529]. Еще раньше приехал режиссер Н.Н. Евреинов. Ожидался приезд из Новороссийска В. Мейерхольда[1530]. В этих условиях И. Терентьев и И. Зданевич выступили осенью 1919 года инициаторами создания нового театра. Жена И. Терентьева рассказывала брату в письме:

<...> Игорь затеял большое дело. Он решил использовать людей с большими именами, забредших случайно в Тифлис, и создать настоящий (отнюдь не футуристический) театр. Знаменитый Евреинов (создатель старинного театра — европейская известность) — предполагался режиссером. Судейкин декоратором. Предполагалось выписать артистов — многие из них с большими именами — из Ростова и других городов, где они голодают и погибают. Игорь и Илья сумели раздуть дело до такой степени, что городская управа реквизировала для них театр, в котором работал кинематограф — с тем, чтобы создать большое культурное дело — «поднять процветание искусства в Грузии» (чувствуешь, масштаб, масштаб-то какой!)[1531].

Подробности этого дела в другом письме рассказывал И. Терентьев:

<...> Я директор театра, потому что без копейки денег добился того, что правительство независимой Грузии реквизировало частное помещение в пользу режиссера Евреинова, который выдал заранее полную доверенность на ведение дела мне. Все свои дела веду в содружестве с Ильей Михайловичем Зданевичем. Третий Кит — Крученых временно живет в Баку (и скоро будет выписан обратно).

Театр, который уже начал подготовительные работы, весь целиком держится на нас: мы устраиваем чрезвычайные комбинации, чтобы продержаться, не имея денег, — до открытия. К нам уже поступают требования абонементов, но... в Тифлисе нет мецената, который свой капитал предоставил бы на процентах мыслимых — менее 100—200% никто теперь коммерцией не признает. <...> В той необыкновенной бодрости, что возникла теперь у людей искусства, всякое малейшее начинание начинает приобретать размеры грандиозные, и я нисколько не сомневаюсь, что дело театра оправдает все ожидания. <...> Театр называется «Малый театр» и, будучи на положении почти «государственного», — имеет политическое

значение — все элементы закавказской общественности втянуты в эту заботу, а последние нитки у нас[1532].

Театр так и не был создан.

Все рухнуло именно потому, что приняло размеры дела государственной важности. Кинематографическая фирма оказалась бельгийской. В дело вмешался бельг. консул. Реквизицию приостановили. Назначили судебное разбирательство. Две фракции стали на разные точки зрения (с. д. меньшевики за театр, федералисты против). «Костья» (Тум.) писал громящие статьи против Евреинова. Защищал наших врагов — лучший адвокат Тифлиса — <...> Шалва Месхиев и... выиграл дело! <...> Если принять во внимание, что у длиннокудрого Евреинова с прекрасными глазами в Тифлисе немало поклонниц и у многих из них есть благоразумно ревнующие мужья, — то вся острота враждебности стоящих за театр к относящимся отрицательно к нему — станет понятна. <...> В «сферах» к театру как-то сразу охладели. Тут же приспели и важные политические события. У врагов новый аргумент — стыдно и несвоевременно думать о театре, когда... и т.д. и т.д. <...> И для всех теперь ясно, что сильная и богатая кинематографическая фирма, прочно засевшая в своем театре, не может быть побеждена неимущими энтузиастами — горсточкой людей искусства[1533].

Той же осенью 1919 В. Каменский устроил в Цехе поэтов (при обществе «Кольчуга») чтение своей пьесы «Стенька Разин», внесшей «большое оживление в жизнь цеха»[1534]. Он также пытался поставить ее в театре Артистического общества (Драма Тарто). Однако пьесу «поставить не удалось из-за нежелания кулака-антрепренера, именующего себя “артистом”. — А. Турганова»[1535]. В. Каменский после нескольких выступлений в качестве конферансье (декабрь 1919)[1536] уехал в Баку, затем в Сухуми.

Заседания Цеха поэтов, проходившие в этот период в помещении Академического клуба кружка московских студентов (Сергиевская, 3), иногда сопровождались забавными историями:

<...> Молодой поэт Катанян, очень талантливый и к футуризму отношения не имеющий, на двух заседаниях «Цеха поэтов» прочел заумные стихи, за которые удостоился одобрения мэтров футуризма Ильи Зданевича и Терентьева. После прочтения второго стихотворения Катанян вдруг заявил, что он открыл секрет заумных стихов и этот секрет отдает на общее пользование: ... надо взять любой текст, написанный на обычном языке, читать его справа налево, расчленяя на слоги. Так, второе его стихотворение не что иное, как прочитанное в обратном порядке объявление математической секции кружка московских студентов о занятиях в этой секции[1537].

Этот неоднократно проделывавшийся в истории русского футуризма трюк (мистификация с последующим саморазоблачением), исполнители которого каждый раз стремились дискредитировать футуризм, ни

разу не достигал своей цели. Еще труднее было дискредитировать заумь. Автор заметки задавал вопрос: «<...> если заумь — действительно художественное творчество, то механические способы должны быть непригодны. А если механическим способом стихотворение получается и сами футуристы не могут его отличить от того, что они пишут, то в чем же тогда разница между заумью Зданевича и заумью Катаняна?»[1538]. Анализ этой ситуации приводит к выводу, что качество заумного текста никак не зависит от способа его получения. Ведь еще А. Крученых чисто механическим путем создал стихотворение из гласных, входящих в строки молитвы «Отче наш». По сути, В. Катанян предложил еще один способ получения бессмысленного текста, того, согласно И. Терентьеву, «превосходного вздора, который несем мы как знамена»[1539].

Среди других заседаний, проходивших по вторникам в помещении Академического клуба, можно отметить доклады С.Л. Рафаловича «О художественном слове» (13 января 1920)[1540] и «О ритме» (3 февраля 1920)[1541], лекцию Н.Н. Евреинова «Об искусстве режиссера» (10 февраля 1920)[1542], лекции Г.А. Харазова «О Фрейде: аутоэротизм, инфантилизм, сублимация в спорте, футуризм, В. Каменский» (22 и 24 июня 1920)[1543], «Фрейд и проблемы философии и литературы» (3 июля 1920)[1544] и др.

Футуристы были менее активны. Известно только о выступлении И. Терентьева 28 января 1920:

> Сегодня в Большой аудитории Закавказского университета поэт сорок первого градуса Терентьев прочтет «Трактат о сплошном неприличии», т.е. эстетические, религиозные, коммерческие, общественные и прочие находки новой школы искусства (41°). После доклада общие дебаты, в которых примут участие Н.Н. Евреинов, А.В. Ельчанинов, Д.П. Гордеев, И.М. Зданевич, С.Ю. Судейкин, Г.А. Харазов и публика[1545].

Вскоре (не позднее апреля 1920) текст этого выступления был издан под маркой «41°» отдельной книгой.

«Трактат о сплошном неприличии» является, по-видимому, наиболее полным и последовательным изложением мировоззрения футуристов-заумников: мир, лишенный смысла, создан наобум; искусство в свете фрейдизма и звукового сдвига превращается в «сплошное неприличие» и «невозможную дрянь, а наслаждаться им безнравственно и крайне вредно»; все прежние представления потеряли ценность, остался «лишенный всякого смысла, бесполезный, злой, никакой, неуютный, простой, ябедный *голый факт*», он же — «превосходный вздор» или слово поэта. Отсутствие смысла позволяет разрешать любой вопрос, или «мировую загадку», как захочется: «постижение мира совершается в желудке, а не в голове». Новый (заумный) мир создается «по щучьему велению» (никакого прогресса не существует, «никаких усовершенствований! кроме ерундовых»), а «идиот, безбожник, провокатор, нищий и лентяй — художник — берет ружье, напяливает большие сапоги, надевает первую попавшуюся корону, запихивает в карманы золото, а в рот пирожок и

отправляется на первое заседание мирового парламента... Это кот в сапогах! Будущий правитель земли!»[1546].

Очевидно, голый факт — это любая непонятная вещь неизвестного назначения. Голым фактом в руках дикаря будет микроскоп до тех пор, пока дикарь не додумается колоть им орехи. В поэзии голый факт — это не смысл стихотворения, а фонетика, звучание бессмысленного стиха в чтении заумника. Взаимосвязь между фактами и вещами в заумном мире устанавливается произвольно, случайно или исходя из свойств и качеств этих бессмысленных вещей и фактов. В сущности, Терентьев дает умозрительный проект абсурдного, по-своему цельного мира[1547], созвучного проекту супрематического мира, в те же годы разработанному Малевичем.

О других литературных выступлениях заумников с февраля до осени 1920 года каких-либо сведений не обнаружено[1548]. В начале сентября 1920 И. Зданевич издал «Зга якабы» — последнюю книгу «41°», вышедшую в Тифлисе. Вскоре в зале Консерватории был объявлен «Уездный вечер Ильи Зданевича» (23 октября 1920)[1549], после которого он навсегда покинул Грузию, отправившись через Батуми в Константинополь, где в ожидании визы во Францию вынужден был провести целый год (с октября 1920 по октябрь 1921), а затем уехал в Париж[1550].

Между тем в октябре 1920 года в Тифлисе Г.А. Харазовым была организована «Академия стиха», еженедельные заседания которой проходили по четвергам в Академическом клубе кружка московских студентов. Наряду с частыми выступлениями Г. Харазова на нескольких заседаниях «Академии стиха» И. Терентьев прочел доклады «Безротая речь» (11 ноября 1920), «Блажь небесная» (25 ноября 1920) и «Пять заграниц» (16 декабря 1920)[1551], а также выступал с чтением стихов. В одном из писем он так охарактеризовал эти выступления: «<...> читал доклады о новых законах языка, читал стихи... Вечера понравились мне, понравились публике... Кто-то про меня сказал, что я гениальный, а кто-то что шарлатан, — тем и кончилось!»[1552].

В начале 1921 года грузинскими поэтами Г. Робакидзе, П. Яшвили и Т. Табидзе был организован Орден поэтов Грузии, с которым в феврале 1921 объединилась «Академия стиха». Сообщалось, что участие в деятельности ордена «будет принимать директор 41 градуса Игорь Терентьев»[1553], однако, после того как 25 февраля 1921 в Тифлис вошла Красная Армия и в Грузии была установлена советская власть, литературная жизнь города приняла иные формы. Был образован «Союз русских писателей в Грузии» под председательством С. Рафаловича. Имеются сухие упоминания об участии Терентьева в деятельности этого союза[1554]. Кроме того, в течение 1921 года Терентьев вместе с К. Зданевичем работал в качестве художника-плакатиста Грузинского Кавказского РОСТА (ГруКавРОСТА)[1555]; вел театральную работу в Красной Армии[1556].

Следует упомянуть о Ю.Н. Марре, примкнувшем в 1921 году к поэтам-заумникам под влиянием творчества Крученых и Терентьева. Сам Марр твердо считал, что после встречи с Д.П. Гордеевым резко приоб-

рел «физиономию свою в 41°»[1557], однако участия в работе группы не принимал, оставаясь официально ученым-иранистом.

Общая картина деятельности авангардистов в Тифлисе будет неполной, если не упомянуть о ряде выставок, в которых приняли участие левые художники. Так, 18 мая 1919 открылась вторая выставка «Малый круг» (Головинский пр., 39), на которой были показаны работы С.Ю. Судейкина, С.А. Сорина, З. Валишевского, В.Д. Гудиашвили, А. Бажбеук-Меликова, К.И. Евсеева и др.[1558] Возможно, из-за летнего времени выставка не привлекла к себе большого внимания.

Гораздо больший резонанс вызвала вторая «осенняя» выставка картин Грузинского художественного общества (середина декабря 1919 — 18 января 1920), состоявшаяся в Храме Славы (пр. Шота Руставели, 13).

> Открытие второй осенней выставки картин привлекло много народу. Выставка носит до известной степени интернациональный характер. В ней представлены около 40 художников. Среди них наиболее плодовитыми по количеству выставленных полотен оказались Кирилл Зданевич, Кочерян, <А.> Бажбеук-Меликов, <В.> Боберман, Вера Шлезингер, <Ш.Г.> Кикодзе и др. Гудиашвили выставил всего 2 вещи. Богато представлен Пиросманашвили (коллекция Зданевичей). <...> Выставка разбита на три залы: левая, средняя и правая. Наибольшим вниманием пользуется левая зала, где сосредоточены работы художников новейших школ. Здесь наиболее яркие работы (Nature Mort — Зданевича и «Фокусник» — Бажбеук-Меликова) уже проданы[1559].

Рассуждения тифлисских критиков о футуристической живописи мало чем отличались от аналогичных высказываний столичных журналистов довоенного времени, ограничиваясь главным образом фельетонным зубоскальством.

> Гг. «футуристы», воспользовавшись чрезмерной терпимостью жюри, приволокли весь свой багаж в виде порнографической мазни и сбора этикеток с табачных и др. коробок, наклеенных на картон, заключенный в раму.
>
> На самом видном месте левого зала, специально отведенного для этого сорта произведений, «Венера-кухарка» Зданевича, где в какой-то груде бесформенных предметов ярко выражена безобразная часть тела зданевичьей героини, очевидно, пораженной какой-то болезнью. Эту, с позволения сказать, картину г. Зданевич пытался поместить на выставке художников, но жюри заставило ее снять. Остается пожалеть автора, что при таком обилии в Грузии красавиц он потратил время и краски на такую отвратительную мазню. Но не объясняется ли это тем, что гг. Зданевичи, Боберманы, Шлезингеры, Бажбеук-Меликовы и К°, не обладая достаточным талантом, чтобы изображать прекрасную природу, рекламируют себя подобным клоунством, дурача ту часть публики, которая поддается на их удочки и даже покупает их произведения?

Посреди левой стены висит не то плакат, не то полотно с карикатурным изображением какого-то рыжего клоуна. В каталоге значится портрет Вас. Каменского. <...>

О Пиросманашвили уже много говорили и писали, и, между прочим, очень дельно писал художник <В.> Джорджадзе, чем навлек на себя целую бурю все той же группы.

Против произведений Пиросманашвили висит целый ряд картин Кочеряна, изображающих не то мертвецов, не то каких-то уродов и больных. Художник, как видно, не лишен таланта, но досадно, что увлекается таким направлением.

В заключение о «футуристах» следует сказать, что <...> эта школа потерпела полное фиаско и не имеет под собой почвы; это отживающий взрыв всегубящего большевизма в искусстве[1560].

Частое использование критиками — антагонистами футуризма политизированного ярлыка «большевизм в искусстве» заставляет рассматривать последний как существенный элемент массового сознания. Складывается впечатление, что этот грубый газетный образ создавал видимость понимания левого искусства при взгляде с территории, неподвластной большевикам. Этот новый газетный штамп вытеснил и заменил такие устаревшие клички футуризма, как «нигилизм» и «художественный анархизм». Вряд ли критики трактовали «большевизм в искусстве» как передовой отряд большевиков, ведущий пропагандистскую работу, скорее это обобщенная газетная метафора, обозначавшая тенденцию к безоглядному разрушению старого привычного порядка вещей, представлений и принятых норм. Недаром наряду с обозначением футуризма как «большевизма в искусстве», большевиков называли «футуристами в политике». Тем же самым «футуристом в политике» газетчики называли в свое время германского кайзера за разрушение во время войны памятников архитектуры. И вообще, ведомственное безобразие или хулиганство в любой области могло быть названо и подчас нарекалось газетчиками «футуризмом». Видимо, «большевизм в искусстве» как газетную кличку футуризма следует рассматривать в ряду мифов, присущих массовому сознанию, тех социальных мифов, которые создают видимость понимания, но работают как кривое зеркало или подчас могут вообще не иметь никакого отношения к тому объекту, характеризовать и объяснять который они призваны. На деле «большевики в искусстве» могли не иметь коммунистических убеждений. Но газетных критиков, в том числе и тифлисских, это не интересовало, они находились во власти собственных представлений и не намеревались от них отказываться.

Следующая 3-я выставка картин «Малый круг», открывшаяся 23 мая 1920 (Грибоедовская ул., дом Аршакуни)[1561], привлекла много публики[1562]. Демонстрировались работы художников-реалистов, а также К. Зданевича (4 вещи), Н. Пиросманашвили (1 картина), И. Терентьева (7 вещей и рисунки), В. Шлезингер (6 работ), Е. Кочеряна (5 работ)[1563]. Работы К. Зданевича носили названия «Портрет Татьяны Лутковской» (масло, 1920), «Оживленная мертвечина» (масло, 1920), «Разжигание страсти» (масло, 1920) и «Красавица, вылезая из водоема, внезапно обна-

жилась. Монумент, увидя сие, от сладострастия падает на площадь» (тушь, 1920). И. Терентьев выставил картину «Три митрополита», изображавшую тройной портрет (А. Крученых, И. Зданевич, И. Терентьев)[1564], «Автопортрет» и др.

В левой группе первенствующее положение занял Терентьев. Это очень талантливый художник, который если и балагурит, то безобидно. От всех его выкрутас веет милой, веселой шуткой. Его работы приятны по тону и по композиции. В них много остроты и вкуса. Что Терентьев может отлично рисовать — об этом достаточно убедительно говорит его «Портрет» (39). В «Кухне» (40) много «вкусных» кусков. Они приятны по краскам и композиции. Названная «Тенором у мецената» работа — просто хороший натюрморт, в котором от футуризма только и всего что наклейки. Красив, исполненный в персидском вкусе, «Автопортрет». Почему «Автопортрет»? Да просто так. А, впрочем, не знаю, спросите сами. Добродушную улыбку вызывают «Три митрополита» (38), где изображены Илья Зданевич, сам Терентьев и... третьего надо отыскать.

Каким засушенным, каким нарочитым кажется после Терентьева Кирилл Зданевич. Можно любить или не любить тот или иной стиль. Это дело вкуса. Но со всяким «настоящим» приходится считаться. <...> Насколько серьезно приходилось считаться с К. Зданевичем на последней выставке Груз. Худ. об-ва, где он был представлен интересно и разнообразно, настолько на этот раз он оставляет равнодушным.

Из трех его вещей две ни в какой мере не представляют интереса, и только третья (тушь) приемлема как хорошее упражнение, но никак не достижение. Вызывающее, эпатирующее название вещи («Красавица, вылезая из водоема, внезапно обнажилась. Монумент, увидя сие, от сладострастия падает на площадь») не мешает видеть в ней хорошую проработку формы и отличную постройку фигуры. Не лишены интереса и отдельные куски.

У Сафоновой более или менее серьезная работа — анилиновый портрет (30), в котором есть кое-что от Петрова-Водкина. Совсем слабо «Гуляние в парке» (32), в котором собрать разбитые фигуры не удалось художнице.

Наконец, у последнего автора левой группы художницы Шлезингер по прежнему хороши рисунки (например, 77, тушью), но оставляют равнодушным натюрморты и Nu (73)[1565].

Одновременно с этой сравнительно небольшой экспозицией в залах Храма Славы открылась 3-я выставка картин Грузинского художественного общества (6 июня — 11 июля 1920), снова продемонстрировавшая работы всех направлений:

В правом (южном) зале, как и прежде, развешаны произведения живописцев и рисовальщиков, в подавляющем большинстве идущих по «старым» путям и, в наиболее известных именах, давно знакомых обществу. <...>

Средний зал заполнен работами художников, относящихся в главной своей массе к более или менее новым, но далеко не крайним течениям. <...>

Лучшим украшением левого (северного) зала, как, пожалуй, и всей выставки, снова являются картины Пиросманашвили, этого грузинского Анри Руссо. <...> Его произведения, появившиеся на текущей выставке, в некоторых отношениях значительно дополняют общее представление о нем, сложившееся на прежних выставках. «Девочка с шаром» (№ 382) чрезвычайно родственна по стилистическим и типологическим чертам «Семейной компании» прошлой выставки. «Сбор винограда» (№ 383) и «Отец и сын» (№ 384) (эти два номера исполнены пандан), данные в иной гамме, изображают крестьянскую Грузию, точно как «Мальчик» (№ 381) и два «Муши» (№ 385 и 386 пандан), а также «Ортачальская красавица» (№ 389) и «Няня» (№ 391) — эти два номера написаны пандан; интересен своеобразный голубой тон, характерный для обоих панно — относятся к многочисленной и весьма интересной серии местных типов. К последней группе надо присоединить и «Мока лаке с канци» (№ 390). «Лань» принадлежит к группе изображений животных лучшего времени, столь хорошо представленными на двух прошлых выставках. К этой же группе, хотя и условно, можно причислить «Пасхальный барашек» (№ 388).

Кирилл Зданевич выставил три «реалистических» портрета и ряд натюрмортов, пейзажей и рисунков, исполненных различными манерами. Из портретов особого внимания заслуживает изображение начальника народной гвардии Валико Джугели (№ 335). Художественное запечатление и характеристика современных видных общественных деятелей является одной из задач, возникающих перед искусством. <...> Этот холст выдержан в «официальной» скромной красочной гамме. Два других женских портрета (№ 333 и 334) писаны свободнее, особенно первый. Однако в этих работах попадаются досадные детали и куски (например, роза на груди Татьяны Лутковской). Лично мне из живописных работ наиболее понравился натюрморт «На столе» (№ 340), выдержанный в глубоких черных тонах с пятнами чистых кусков белого холста, синеватой вазы и зеленых фруктов с красноватыми ударами. <...> В другом натюрморте (№ 336) кувшин и фон написаны интересно, но часть спинки стула мне кажется и линейно и композиционно мало привязанной. Оба пейзажа маслом (№ 337 и 338) не дают ничего нового к характеристике художника. Гораздо интереснее его третий яркий и красочный натюрморт «Цветы» (№ 339) и, особенно, широко и красиво исполненный «плакат» (№ 342), дающий горный пейзаж с домиком, написанный тушью blanc et noir со своеобразными «отражениями» работ японцев и Сезанна. Вне каталога художник выставил 6 рисунков. <...>

Что касается других «молодых» художников, собранных в этом зале, то невольно бросается в глаза ярко выраженная «кружковщина» отдельных групп с уклоном к взаимному самокопированию. Это особенно сильно сказывается при сопоставлении работ Кочеряна и Григоряна, в значительной мере в работах Бобермана и Шлезингер и отчасти у Арзумановой и Бориса Занис. <...>

Матиссовская «академия» и ряд других студий в Париже, студии, руководимые Петровым-Водкиным, Яковлевым, Машковым и другими в русских столицах, прямо или косвенно создали или подготовили тот кадр нео-эклектиков, представители которых начинают все интенсивнее высту-

пать уже даже здесь в Тифлисе. На разбираемой выставке наиболее культурными и типичными представителями этого реакционного, в отношении импрессионизма, течения являются бесспорно Шлезингер и Боберман. Они настолько связаны общим каноном (конечно, не считая рисунков, в которых Боберман делает значительные успехи), что многие простодушные зрители с первого взгляда, не успев еще справиться с каталогом, определенно высказываются за одного автора и не берутся провести границу между рядом повешенными холстами обоих названных художников. <...>

Работы Кочеряна, появившиеся на этой выставке, показались мне гораздо менее интересными и менее подающими надежд, чем это было на прошлой выставке. <...> Более скромно и по-ученически добросовестно, хотя и с уклоном к ремесленности, пишет Григорян[1566].

К. Зданевичу пришлось, по сути, в одиночестве представлять в Тифлисе левое направление русской живописи. Деятельность его не ограничивалась участием в выставках. Он также оформлял помещение художественной студии «Ладья аргонавтов» (Головинский пр., 10), открывшееся 8 сентября 1918[1567]. В этой студии состоялся вечер К. Зданевича (4 января 1919), для которого сцена и зал были «заново декорированы художником»[1568]. Рисунками К. Зданевича иллюстрировались многие поэтические сборники, выходившие в Тифлисе. Кроме того, летом 1919 года «финансовая группа, заинтересованная процветанием национального искусства Грузии», поручила К. Зданевичу подготовить монографию о творчестве Пиросманашвили[1569]. Вместе с В. Боберманом, В. Шлезингер и З. Валишевским К. Зданевич оформлял художественные плакаты на тему «Последнее слово моды» к «Вечеру современных мод» (14 февраля 1920, Грузинский клуб), срежиссированному Н. Евреиновым[1570].

После работы художниками-плакатистами в ГруКавРОСТА, во второй половине декабря 1921 года К. Зданевич и И. Терентьев приехали в Константинополь[1571] и в безуспешной попытке перебраться в Париж, Берлин или Америку провели там более полугода. В июле 1922 К. Зданевич уехал обратно в Тифлис, еще через месяц туда же вернулся И. Терентьев[1572]. Вплоть до отъезда в Москву (март—апрель 1923) по приглашению А. Крученых деятельность «41°» в Тифлисе Терентьев не возобновлял[1573].

В последующие годы в Тифлисе существовала группа грузинских футуристов (С. Чиковани, Н. Чачава и др.), а выступления российских деятелей левого искусства носили гастрольный характер.

Баку

В 1914—1917 годах в Баку выступали наездами Н. Кульбин (1914), В. Маяковский, В. Каменский и Д. Бурлюк (1914), И. Северянин (1917), В. Каменский и В. Гольцшмидт (1916), В. Каменский (1917).

В августе 1919 года из Тифлиса на жительство в Баку перебрался А. Крученых, а также другие русские поэты. По инициативе М. Геллер-

штейна в начале августа 1919 была создана «Студия поэтов», поставившая «себе целью систематическую работу в области технических начал поэтического творчества»[1574]. Примерно за два с половиной года до этого М. Геллерштейн, побывавший в Кутаиси на поэзовечере Северянина, откликнулся такими сатирическими строками:

Бароно-гордою походкой,
Окаблучив эстрадный пол,
С декольтированно кокеткой,
Поэт торжественно взошел.

И пред гудящею толпою,
Став повелительно анфас
Запел — и смрадною волною
Лился поток крикливых фраз.

Поэт, оплащенный Парисом!
Опаровозься и беги,
А то, клянуся Кутаисом,
Не досчитаешься ноги[1575].

Не упускал он также случая спародировать стихи В. Каменского[1576] или И. Северянина[1577]. За прошедшие годы отношение Геллерштейна к футуризму, видимо, стало более терпимым. Во всяком случае, А. Крученых вступил в члены «Студии поэтов» и принимал активное участие в ее работе.

Еженедельные заседания «Студии поэтов» проходили по пятницам сначала в библиотеке Прикаспийского союза кооперации (Меркурьевская, 18) (8 августа 1919 — 1-е открытое заседание), а затем в здании Коммерческого училища М.А. Калантаровой (Б. Морская ул., угол Каменистой) (15, 22 и 29 августа, 5, 12, 19 и 26 сентября, 3 октября 1919) и здании 1-й мужской гимназии (угол Красноводской и Балахановской ул.) (31 октября и 7 ноября 1919). Почти сразу же при «Студии поэтов» открылась версификационная секция, «наметившая себе целью систематические беседы о структуре стихотворения по следующему плану: 1) ритм, 2) инструментовка, 3) эмоция, 4) фактура, 5) архитектоника, 6) мысль, содержание, символ»[1578]. Занятия секции, проходившие раз в неделю (по воскресеньям) в здании Коммерческого училища М.А. Калантаровой, начались 17 августа 1919. Судя по плану работы секции, его составители изначально предполагали, что ряд докладов прочтет А. Крученых, ибо кто, кроме него, мог рассказать о фактуре стиха.

На занятиях версификационной секции состоялись доклады М. Струве «Исследование четырехстопного ямба» (24 и 31 августа 1919)[1579], Т. Вечорки «О композиции стиха» (31 августа 1919)[1580] и др. Занятия проходили спокойно, пока на седьмом заседании «Студии поэтов» (19 сентября 1919) не произошел эксцесс.

<...> После чтения членами своих стихотворений, разбирались вопросы чисто технического характера. Произошли некоторые изменения в составе президиума. Председателем избран Г.Я. Либерман, а секретарем переизбран М. Геллерштейн. Вследствие избрания г. Либермана председателем, г. Струве вошел в число членов Студии. Кроме того, было избрано жюри из 5 человек, в состав которого вошли: М. Струве, Т. Вечорка, А. Крученых, Г.Я. Либерман и проф. <А.Б.> Селиханович; была намечена ближайшая программа работы, а именно издание своего ежемесячника и устройство вечера. К концу заседания оказались зачисленными в число действительных членов Студии: <А.> Дебуа, Эпштейн и проф. Селиханович[1581].

Ввиду избрания председателем Г. Либермана и вхождения в жюри А. Селихановича, не являвшихся поэтами, секретарь М. Геллерштейн заявил о выходе из «Студии поэтов»[1582]. Миротворцем в этом конфликте выступил А. Крученых.

Заседание студии 3 октября прошло довольно оживленно. Среди гостей присутствовали известная издательница г-жа <Н.И.> Бутковская, петроградский художник г. <А.К.> Шервашидзе, поэт Юрий Деген и журналист И. Глахенгаузен. Члены студии читали стихи. В конце заседания группой членов студии, по инициативе А. Крученых, было внесено предложение о замене единоличного председателя председательской коллегией в лице существующего жюри. Предложение было принято. В связи с изменением президиума М. Геллерштейн вновь вошел в состав членов студии[1583].

Дальнейшие заседания студии (октябрь—ноябрь 1919) проходили без сколько-нибудь серьезных конфликтов. В рамках работы версификационной секции А. Крученых прочел, по меньшей мере, один доклад «О Тютчеве и Северянине» (5 октября 1919), собравший много публики. Сообщалось, что «в собеседовании по существу доклада и в чтении стихов приняли участие присутствовавшие среди гостей Сергей Городецкий и артист г. <Н.Б.> Табенцкий»[1584]. После этого собрания регулярные заседания «Студии поэтов» были прерваны на три недели.

Как раз в это время из Тифлиса на гастроли в Баку приехали Н. Евреинов и В. Каменский, устроившие два совместных вечера в Государственном театре (бр. Маиловых). Программа первого вечера (8 октября 1919) включала доклад Н. Евреинова «Театр будущего», речь В. Каменского «Как надо жить в Баку», кабаре-монстр Н. Евреинова «Музыкальные гримасы» и стихи-песни В. Каменского[1585].

Н.Н. Евреинов читал доклад о «театре будущего»: это значит — человек, знающий и понимающий красоту, говорит о максимуме творческих достижений в области самого прекрасного из человеческих искусств — искусства «театра для себя».

«Настоящего» нет, есть «прошлое» и «будущее», о первом говорят пророки и поэты, второго же мы не знаем, а знать его надо.

Что будет с театром? — На этот вопрос авторитеты отвечают: театр вытеснит книгу. Какой театр? — Конечно, «танаграф», «кинетофон» — назовите, как хотите. Опыт 2000 лет доказывает, что для драматического театра «вершина вершин» — это достижения Софокла. Выше современный театр не поднимется. Не таково будущее «кино». Лектор верит, что ему, «великому немому», принадлежит будущее. «Он» заговорит, лучшие художники будут писать для него декорации, лучшие артисты — воплощать и передавать лирику души. Он, всемогущий и технически непобедимый, сумеет воплотить в жизнь учение Аристотеля об очищении души, вводя иммунитет в психологический организм. Это будет самый свободный, демократический из театров. Каждый будет иметь у себя такой театр и сможет осуществить то, что мы называем «предварительными сновидениями».

«Театр будущего» сыграет еще крупную культурную и психологическую роль: он будет музеем, библиотекой, университетом, он же будет способствовать индивидуализации жизни, ибо разрушит ту соборность, которую осуществляет нынешний театр, — единственное место, где мы, столь различные, все еще вместе.

Лекция Н.Н. имела успех, равно как и исполненные лектором музыкальные юморески <Ю.М.> Юргенсона, полные такой неизъяснимой прелести.

Чередуясь с Н.Н. Евреиновым, выступал известный футурист В. Каменский. Футуризм — не теория, футуризм — темперамент, а В. Каменский едва ли не самый темпераментный его «пророк». Начал он с рецепта, как «надо жить в Баку». Его наблюдения — плод двухдневного труда его «царственных» подошв. <...>Мы — Восток, но уклоняемся преступно от выявления его могучего духа. Надо жить победно, радостно, спустить на землю солнце, растопить его в наших душах, которые так неуютны, как сцена — без задней стены. Надо писать на заборах стихи, петь с балконов, играть на площадях, одеваться ярко — словом, творить молодость нового мира.

Мирные, добрые буржуа — бакинцы посмеивались над гастролером, но слушали внимательно этого, несомненно, шарлатанствующего поэта. Читал В. Каменский и стихи, читал мастерски, наглядно иллюстрируя новыми словами новое отношение к миру и жизни.

Футуристы возмужают, меньше скандальничают — успех растет. <...>
Гастроль имела успех[1586].

Программа второго вечера (9 октября 1919) состояла из лекции Н. Евреинова «Театр и эшафот», чтения В. Каменским отрывков из «Стеньки Разина», исполнения Н. Евреиновым «новых музыкальных гримас» и декламации В. Каменским «Стихов о девушках»[1587].

Театр — эшафот! Только Н.Н. Евреинов мог взяться за развитие и доказательство этой оригинальнейшей мысли. В основе греческой драмы, говорит лектор, лежит сказание о Вакхе и его жертве — козле. Палач и его жертва — вот основной мотив в драме, независимо от эпохи, места и других обстоятельств. Театральное действие в древней Иудее, драма в Риме,

Греции, в древней Руси — везде налицо эшафотная изюминка, везде палач и его жертва, всюду кто-то «злой» хочет повесить, казнить «доброго», но сам терпит крах. Во всех зонах культуры мы видим этот мотив. Русский театр при Алексее Михайловиче начался с драмы об Эсфири, все на тот же мотив о палаче и жертве. Мистерии средних веков являются подтверждением этой мысли, равно как и русские народные песни. В играх детей и дикарей мы видим то же начало, а ведь генетически детские игры — начало театрального действа. Всюду кровь, жертвы, палач, мучение, страдание.

Да и современному театру, в конце концов, не нужны ни эстетика, ни красота, ни режиссер, ни музыка. Нужна карающая Немезида, и она есть, необходимы место действия, само действо и исполнители, и чем кровавее сюжет, тем больший успех имеет драма у широкой публики.

Лекция имела большой успех. Весьма понравилось публике и выступление В. Каменского. Талантливый футурист чрезвычайно образно и темпераментно рассказал публике содержание своей, по-видимому, незаурядной пьесы «Стенька Разин» — повести о могучей воле, о красоте расцвета и падения большого человека, — рассказал по-новому, так, как это умеет делать только он.

Публика наградила его шумными аплодисментами, охотно выслушала его «стихи о девушках» и соглашалась, что футуризм, пожалуй, можно уже признать.

Жаль только, что было мало публики[1588].

По окончании этих гастролей В. Каменский и Н. Евреинов были приглашены к сотрудничеству в кабаре «Момус», где Каменский в течение десяти ночей (11—20 октября 1919) выступал в качестве конферансье (речи, стихи, экспромты, словотворчество), а Н. Евреинов исполнял «музыкальные гримасы» (15—20 октября 1919)[1589].

Одновременно в бакинском театре «Пель-Мель» режиссером Н.Б. Табенцким готовилась постановка пьесы В. Каменского «Стенька Разин» (декорации по эскизам художника М.Н. Герасимова). Премьера состоялась 2 января 1920 года. Роль Стеньки исполнял Н. Табенцкий. В первой половине января постановка прошла семь раз (2—4, 11, 16—18 января 1920), причем в некоторых спектаклях роль Стеньки исполнял В. Каменский[1590], а на последнем спектакле (18 января) после 1-го акта состоялось публичное чествование автора пьесы[1591].

Один из критиков, явно не симпатизировавший футуризму и не разбиравшийся в нем, откликнулся на постановку:

Едва ли строгий критик, воспитанный на началах солидного реализма, мог бы остановить свое благосклонное внимание на поставленной третьего дня в театре «Пель-Мель» пьесе талантливого В. Каменского. Пьеса пестрит фальшивыми положениями, нарушениями быта, историческими несуразностями, поражает необычайным обилием ярких тонов, утомляющих глаз и ухо, несомненно, уснащена, хотя и в довольно скромной дозе,

> нарочитостями эгофутуризма... и все же в ней есть какое-то «нечто», заставляющее следить за нитью развертывающегося действия и ловить каждое движение так тепло написанного Стеньки[1592].

Вскоре В. Каменский перебрался на черноморское побережье Грузии и жил в Сухуми, где выпустил «Однодневную газету Василия Каменского», а также устроил ряд выступлений.

Между тем возобновившаяся было в конце октября 1919 г. деятельность бакинской «Студии поэтов» была перенесена в помещение 1-й мужской гимназии, поскольку в помещении Коммерческого училища ей было отказано. Отказ был мотивирован «интересами школьной гигиены»[1593]. Однако в новом помещении состоялось всего два заседания студии, оказавшихся последними. Три недели спустя, 30 ноября 1919, на квартире М. Струве состоялось организационное собрание совета Цеха поэтов, на котором присутствовали С. Городецкий, Ю. Деген, Г. Либерман, Г. Робакидзе, А. Селиханович и М. Струве. Было решено основать бакинский Цех поэтов, руководимый советом: Т. Вечорка, Я. Глахенгауз, С. Городецкий, Ю. Деген, А. Крученых, Г. Либерман, А. Мелик-Шах, Г. Робакидзе, А. Селиханович и М. Струве. Секретарем Цеха поэтов был избран М. Геллерштейн. Члены бывшей «Студии поэтов» вошли в состав Цеха[1594]. Еженедельные заседания проходили по пятницам в здании Бакинского университета.

Программа первого заседания (5 декабря 1919) включала вступительное слово М. Струве, доклад С. Городецкого «Цех поэтов и его значение», чтение и критику стихов. В прессе был дан краткий отчет:

> <...> После приветственной речи предс. М. Струве, С. Городецкий изложил задачи цеха поэтов как учреждения, соединяющего в себе академическую работу со студийной. Были прочитаны и разобраны стихи <А.> Дебуа, <С.> Захарьяна, <А.> Фонштейна, <М.> Геллерштейна, <Н.> Бел-Конь-Любомирской, <М.> Струве, <А.> Грушман, Обольянинова, <Т.> Вечорки, <А.> Крученых. В прениях участвовали Робакидзе, Городецкий, Струве, Крученых и др. Присутствовало много гостей. Посланы приветственные телеграммы тифлисскому цеху поэтов, мусульманскому кружку поэтов в Баку и грузинским поэтам «Голубые Роги» в Тифлисе[1595].

Программа второго заседания Цеха поэтов (12 декабря 1919) состояла из докладов А. Крученых «О музыке и инструментальности слова» и Г. Робакидзе «Критика теории Андрея Белого о структуре стиха», прений по докладам, чтения и критики стихов[1596]. Зал был полон.

> В кратком докладе один из лидеров футуризма, А. Крученых, охарактеризовал слово как музыкальное средство к выявлению различных душевных эмоций и указывал не столько на значение слова, сколько звука, утверждая, что каждый отдельный звук и комбинация их играет огромную роль в выражении этих эмоций, как, например, влажный звук *л*, выра-

жающий нежность, ласку, употребляемый с этой целью с древнейших времен. Докладчик в подкрепление своих положений привел примеры от Адама (первая жена его Лилит) до Пушкина («тень Леилы») и современных поэтов. Оппонировавший г. Крученых С. Городецкий указал на неполноту доклада, не указывающего, до каких пределов возможно пользование звуком без ущерба для слова, высказав мнение, что книжки футуристов и заумных поэтов, где границы между звуком и словом стираются и преобладающее значение имеет звук, — не литература, а упражнения на звуковые методы.

Выступавший после А. Крученых Г.Т. Робакидзе сделал критический разбор теории А. Белого о структуре стиха, в которой пытался разбить мнение Белого, что ритм есть уклонение от метра, указывая на обособленность двухсложных и трехсложных размеров, в которых таких уклонений не замечается. После длительных прений, в которых принимали участие проф. А.Б. Селиханович, С.М. Городецкий, Татьяна Вечорка, М.А. Струве, А. Крученых и друг., положения А. Белого были восстановлены.

После докладов читали свои стихи С. Городецкий, М. Струве, Т. Вечорка, А. Грушман, М. Геллерштейн, А. Фонштейн, З. Кевеш, А. Дебуа и Эпштейн.

Наибольшее впечатление оставили поэма поэтессы А. Грушман «1917 год» и написанное в реалистически-символических тонах стихотворение С.М. Городецкого «Голубой корабль».

Заседание закончилось в 12 час. ночи[1597].

Третье заседание Цеха поэтов (19 декабря 1919) состоялось по следующей программе: 1) доклад Т. Вечорки «О каменных лунах романтиков», 2) чтение и критика стихов[1598]. Отчет о вечере не обнаружен.

На четвертом заседании (26 декабря 1919), носившем название «Вечер сонетов», доклады «О сонете» читали Т. Вечорка и Г. Робакидзе. После докладов состоялось чтение и критика стихов[1599].

Первая часть заседания была посвящена исследованию формы и законов строения сонета. Г. Робакидзе в своем докладе указал на трудности сонетной формы. Идея, вкладываемая в 14 стихов, разбитых на 2 четверостишия и 2 терцета, должна быть выражена в строгих, сильных, связанных между собой поэтических образах. Развитие идеи, начавшееся в четверостишиях, катастрофически завершается в терцетах. Первое условие — сжатость и насыщенность. Все это делает сонеты недосягаемыми по своей трудности. Русские поэты в силу своей духовной исключительности — не сонетисты.

Т. Вечорка кратко осветила историю развития сонетной формы. Во второй части заседания читали свои стихи М. Струве, А. Грушман, М. Геллерштейн, Т. Вечорка, Г. Робакидзе (на груз. яз.), С. Городецкий, А. Крученых, С. Захарьян и З. Кевеш. Редактирующий газ. «Понедельник» и журнал «Менады» С.М. Городецкий обратился к цеху с предложением прислать материал. Заседание закончилось в 12 ч. Помещение университетской аудитории было переполнено[1600].

В программе пятого заседания (2 января 1920) значился доклад А. Крученых «О творчестве Хлебникова», а также чтение и критика стихов[1601]. Отчет о вечере не найден.

На шестом заседании Цеха поэтов (9 января 1920) с докладом также выступал А. Крученых:

> Алексеем Крученых был прочтен доклад на тему «Личность и творчество Владимира Маяковского». В своем слове докладчик дал выпуклый и несколько неполно очерченный образ поэта. В процессе прений, в которых приняли участие Г. Робакидзе, С. Городецкий, Т. Вечорка и М. Струве, личность поэта подверглась всесторонней и объективной оценке. Некоторые сведения о современном состоянии русского футуризма и, в частности, о Маяковском дал приехавший из Советроссии поэт Г. Рошаль. Им отмечены глубокое проникновение футуристической поэзии в сущность настоящего момента и широкая популярность ее в народных массах: под гимны Маяковского советские войска идут в бой. Во втором отделении читали свои стихи: А. Файнберг, С. Захарьян, Павловская, М. Струве, А. Крученых и Г. Рошаль. Тут же М. Геллерштейном было прочтено стихотворение, посвященное памяти погибшего на дагестанском фронте В. Енчмена. По предложению председательствующего С. Городецкого, присутствовавшие почтили память покойного вставанием. На этом же заседании С. Городецкий прочел переведенную им с осетинского поэму «Ацамауз и Агунда». В данный момент поэт занят изучением богатого в художественном отношении осетинского эпоса, многие произведения которого будут переведены им на русский язык[1602].

Седьмое заседание (16 января 1920) было посвящено докладу Г. Рошаля «Русская поэзия 18 и 19 года», а также чтению и критике стихов[1603]. Согласно отчету, сущность доклада сводилась к следующему:

> Искусство в России в данный момент переживает период исключительного подъема. Появилось много талантливых поэтов из рабочих. Виднейшие из них Гастев, Орешин и др. Стихи Гастева отличаются необычайной силой и новым для русской поэзии содержанием. Это поэт фабрики. Другая группа поэтов во главе с Орешиным вышла из Клюева. Поэзия Орешина получила название «Красная Русь»[1604]. Одно из первых мест в поэзии России заняли футуристы. Русский футуризм, необычайный и мало понятный прежде, теперь снизился и стал доступным массам. В огромном количестве экземпляров распространяется «12» Блока. Эта поэма понимается различно. Повсеместно виднейшие представители искусства и литературы устраивают многочисленные лекции и диспуты.
>
> В прениях по существу доклада приняли участие С. Городецкий, Г. Робакидзе, А. Крученых и др. Во втором отделении читались стихи членов Цеха[1605].

На восьмом заседании (23 января 1920) был заслушан доклад А. Крученых «В царстве эпитетов». Рецензент, вероятно, не смог сформулиро-

вать содержание доклада, ограничившись чисто протокольной информацией:

> <...> В прениях по существу доклада приняли участие С. Городецкий, А. Ефимов, Г. Рошаль и др. Во втором отделении читали стихи Т. Вечорка, А. Файнберг, А. Грушман, М. Геллерштейн, С. Городецкий и Г. Рошаль. В состав членов Цеха приняты Али-Ширази (персидский поэт), Н. Семейко и Аренцен [1606].

На девятом заседании (30 января 1920) с докладом «Русский символизм» выступил С. Городецкий [1607].

Здесь нумерация заседаний Цеха поэтов была сбита, поскольку в объявлении данное заседание ошибочно названо восьмым. Ошибка в нумерации привела к тому, что следующее заседание (6 февраля 1920), на котором Т. Вечорка читала доклад «Теофиль Готье и его единомышленники» [1608], также оказалось девятым. И последующая нумерация сохранила эту ошибку.

Программы последующих заседаний включали доклады: А. Крученых «Христос и Антихрист в русской литературе» (10-е заседание, 13 февраля 1920) [1609], Г. Робакидзе «Ремесленники и безумцы (о вдохновении в творчестве)» (11-е заседание, 20 февраля 1920) [1610], программы 12-го и 13-го заседаний не найдены, Т. Вечорка «О творчестве футуриста И. Зданевича» (14-е заседание, 12 марта 1920) [1611], А. Крученых «О женской красоте в русской литературе» (15-е заседание, 19 марта 1920) [1612], Ю. Деген «Еврейская лирика печали и гнева (о Бялике и Фруге)» (16-е заседание, 26 марта 1920) [1613], программа 17-го заседания не найдена, Н. Семейко «Голос Лир» (18-е заседание, 9 апреля 1920) [1614], Н. Семейко «Голос Лир» (19-е заседание, 16 апреля 1920) [1615]. Последнее заседание Цеха поэтов состоялось 23 апреля 1920 [1616]. Через несколько дней (28 апреля 1920) в Баку вошла Красная Армия и была установлена советская власть. Литературная жизнь города приняла другие формы.

Дальнейшая деятельность футуристов в Баку документирована мало. С. Городецкий, назначенный заведующим Художественным отделом БакКавРОСТА, привлек к работе некоторых членов Цеха поэтов, в том числе А. Крученых и Т. Вечорку. Там же работали молодые художники М. Доброковский, Ф. Константинов, Б. Шацман, С. Телингатер, Мане-Кац и др. [1617]

Кроме работы в БакКавРОСТА Крученых сотрудничал в газетах «Коммунист», «Азербайджанская беднота», «Бакинский рабочий», где опубликовал ряд агитационных стихов. Под маркой «41°» А. Крученых во второй половине 1919 — первой половине 1920 издал литографированные книги «Замауль. Вып. I», «Замауль. Вып. II», «Замауль. Вып. III», «Цветистые торцы», «Замауль. Вып. IV» (сентябрь? 1920); литературно-издательским отделом Политотдела Каспфлота, где работал его знакомый художник Б. Самородов, была выпущена брошюра «О женской красоте». Крученых также принял участие в коллективном сборнике стихов «Алая нефть» (октябрь? 1920), изданном Азцентропечатью.

Один из литераторов, побывавший в Баку, отмечал, что Крученых «скромно зарабатывает свой “честный кусок хлеба” и только изредка, вынырнув, как холерный вибрион, пытается вызвать бурю в стакане воды в местных литературных кругах»[1618].

В октябре 1920 года из Ростова-на-Дону в Баку приехал В. Хлебников и также был зачислен на службу в БакКавРОСТА, позже (27 октября 1920) — вольнонаемным лектором школьно-библиотечной части Политпросвета Волжско-Каспийской флотилии[1619].

По воспоминаниям современников, Хлебников в это время «ходил полубосой, полуодетый, немытый, нечесаный и вечно голодный. Это диогенство было почти принципиальным»[1620]. «Высокий, с громадной головой в рыжеватых, заношенных волосах, с плеч — простеганный ватник — хаки, с тесемками вместо пуговиц, на длинных ногах — разматывающиеся обмотки. Оборванный, недоодетый, он казался дезертиром»[1621]. «Косматый, лохматый, с длинными нечесаными волосами, со спутанной бородой. <...> В сравнении с ним толстовский Платон Каратаев мог бы показаться человеком с претензиями»[1622].

Хлебников жил в морском общежитии (Баиловская ул.) вместе с художником М. Доброковским и делал стихотворные надписи к плакатам. Обстановка в помещении вполне соответствовала внешности Хлебникова. Один из посетителей, пришедший к Доброковскому, вспоминал, что «увидел вавилонский беспорядок (хозяин только что кончил писать картину). Среди хаоса мольбертов, эскизов, обрывков бумаги, красок, книг, хлебных сухарей, окурков и пепла виднелась лохматая голова В.В. <Хлебникова>, склоненная над “Гроссбухом”. Увидев меня, он приподнял лицо, на котором цвела блаженная улыбка, и промычал: “Мм? А? Замечательная обстановка! Прекрасно работается”, — и снова уткнулся в свои формулы»[1623]. У Хлебникова такая обстановка ассоциировалась с именем основателя анархизма Бакунина — «его громадная, лохматая тень висела над нами»[1624]. И работал он, действительно, плодотворно. Именно в этом помещении 17 ноября 1920 он вывел формулу «чистых законов времени», которую считал одним из основных своих открытий: «Я ощутил такое чувство, что в руках у меня мышеловка, в которой испуганным зверьком дрожит древний рок»[1625]. Он был уверен, что вывел уравнение не только для законов истории («прошлое стало прозрачным»), но «что теперь так же легко предвидеть события, как считать до 3»[1626].

Уже 5 декабря 1920 в журнале «Военмор» была опубликована статья В. Хлебникова «В мире цифр», а еще две недели спустя (17 декабря 1920) в матросском университете «Красная звезда» Хлебников прочел доклад «Опыт построения чистых законов времени в природе и обществе»[1627]. Попытки объяснить свое открытие окружающим успеха не имели. Т. Вечорка вспоминала: «Мне чудилась в этих “пророчествах” мистическая основа. Но он ворчал, что мистика — сумерки, поиски на ощупь»[1628]. Вяч. Иванов, преподававший в это время в Бакинском университете, считал, что «Хлебников находится между гениальностью и безумием»[1629]. Во всяком случае, всерьез изыскания Хлебникова (учитывая его внешний

облик, странности поведения и т.п.) не принял никто. Раздосадованный таким отношением, Велимир признавался в письме (3 января 1921), что полон решимости, «если люди не захотят научиться моему искусству предвидеть будущее (а это уже случилось в Баку, среди местных людей мысли), я буду обучать ему лошадей. Может быть, государство лошадей окажется более способными учениками, чем государство людей. Лошади будут мне благодарны, у них, кроме езды, будет еще один подсобный заработок: предсказывать людям их судьбу и помогать правительствам, у которых есть еще уши»[1630].

В то же время В. Хлебников часто общался с А. Крученых, Т. Вечоркой, Вяч. Ивановым, С. Городецким и др.[1631], выступал со стихами на собрании поэтов в помещении Художественного отдела БакКавРОСТА (27 января 1921)[1632]. «Зима в тот год была у нас снежная и холодная, — вспоминала О. Самородова. — Хлебников целыми днями просиживал в мастерской за столом. Окутанный клубами дыма, он без конца писал. Вечерами иногда заходил молодой астроном-немец, и между ними непременно разгорался спор. Спорили о чем-то из высшей математики, о хлебниковском труде с математическими выкладками. Астроном нападал. Хлебников терял свой отсутствующий и равнодушный вид и защищался нахохлившись, словно большая испуганная птица, спасающая детеныша»[1633].

Той же зимой Хлебников настойчиво порывался вслед за частями Красной Армии, отстаивавшей тогда идею мировой революции на территории Ирана, вступить на землю древней Персии. Эта поездка удалась ему только весной, и 13 апреля 1921 в качестве лектора Совета пропаганды при Политотделе Персармии Хлебников отплыл пароходом из Баку.

За время трехмесячного пребывания в Персии Хлебников прочел для красноармейцев в гарнизонном клубе города Решта доклад «Чет и нечет во времени. — Правда о времени. — Судьба в мышеловке. — Измерение бога» (1 июня 1921), был домашним учителем малолетнего сына Зоргам-хана и снискал себе среди местных жителей славу урус-дервиша[1634]. В июле 1921 года после эвакуации из Персии Хлебников снова прибыл в Баку, а оттуда вскоре перебрался в Железноводск, затем в Пятигорск.

Между тем в Баку весной 1921 продолжалась деятельность А. Крученых. Так, в одном из отчетов о работе литературной студии при Культпросвете, устраивавшей еженедельные собрания (по пятницам), сообщалось: «В студии за последнее время был заслушан ряд весьма интересных докладов поэта Крученых, развивавшего теорию заумной поэзии. Вечера заканчиваются обыкновенно чтением стихов поэтами всех направлений и обсуждением их»[1635], т.е. по форме работы литературная студия продолжала традицию Цеха поэтов.

Жил А. Крученых в условиях, не сильно отличающихся от хлебниковского быта. Один из посетителей этого жилища вспоминал, что Крученых привел его «к себе, в каморку под лестницей доходного бакинского дома, в которой жил. Стены каморки этой, лишенные даже окна,

были оклеены рисунками и обложками футуристических изданий. Кроме застланного ветошью топчана, в ней не было никакой обстановки. Быт Крученых показался мне неправдоподобным. Но он не без гордости заявил, что Хлебников, недавно вернувшийся из Персии, пренебрегает и такими удобствами»[1636]. Удивительно, что, находясь в подобных условиях, Крученых, как и Хлебников, не только вел активную творческую жизнь, но и занимался книгоизданием. В этот период малыми тиражами были выпущены сборники «Мир и остальное» (А. Крученых, В. Хлебников, В. Муравьев, Т. Вечорка), «Биель» (А. Крученых, В. Хлебников), листовка «Декларация заумного языка», кроме того, под маркой «41°» были изданы на гектографе десять отдельных выпусков под названием «Мятеж», первый из которых включал произведения Крученых и Хлебникова, а остальные — тексты Крученых.

Уже после отъезда Крученых в Москву (июль — август 1921), в бакинском журнале «Искусство» была перепечатана его «Декларация заумного языка», а также опубликован ряд стихотворений Крученых и Хлебникова.

Завершая обзор деятельности представителей левого искусства в Баку, надо отметить также постановку пьесы В. Каменского «Паровозная обедня» в рабочем клубе «III Интернационал» (сентябрь 1921); выставку картин «Весенний салон» (март — апрель 1922), в которой вместе с другими участвовали К. Зданевич и И. Терентьев; и, наконец, исполнение «Гудковой симфонии» А. Авраамова (7 ноября 1922) при участии кораблей Каспийской флотилии, артиллерии, авиации, заводских и паровозных гудков.

Поставленная режиссером Н.Б. Табенцким пьеса В. Каменского была принята без энтузиазма.

> Содержание новой пьесы Василия Каменского несложно. Действие происходит в будущем. В прологе представители всех наций приглашают слушать «Паровозную обедню». Характеристики очень внешние. <...> В первой картине — паровоз строят в депо, во второй — фантастический балет шпал, заклепок, рельс и т.д. В третьей — паровоз привозит литературу в «Золотые дебри». Из фигур пьесы удались автору «представитель всех станционных колоколов», семафор, товарный вагон и вестингауз. Фигура рабочего-поэта неестественна. Главные недостатки пьесы — полное отсутствие сюжета и неподходящая музыка: нельзя гимны труду иллюстрировать заунывными напевами обедни. Если же подходить к пьесе с точки зрения пролетарской идеологии, она не выдерживает никакой критики. Единственное ее достоинство — это новизна места действия и темы: постройка паровоза.
>
> На постановку пьесы клуб затратил много работы. Но художник Бено написал слишком прилизанные декорации и совершенно не сумел разрешить сложную задачу изображения машины при помощи человеческой фигуры. Режиссер Табенцкий дал ряд красивых групп в прологе и первой картине, но во второй не справился с балетом, который у него вышел по-опереточному. Старательная работа актеров вне всякого сомнения.

Постановка пьесы вызвала большие сомнения в рабочих массах и в руководителях культурно-просветительной работы. Состоялось два диспута. На первом пьесу подвергли сильной критике т.т. Тартаковский, <М?> Альтман и Каспаров, обнаружившие интеллигентский подход к теме у автора и идейную несостоятельность пьесы. С большими оговорками защищал пьесу С. Городецкий, находя в ней элементы нового театра. На втором диспуте выступили режиссер и декоратор пьесы с доводами мало убедительными[1637].

Если о постановке пьесы В. Каменского все же сохранились критические отклики, то о выставке «Весенний салон», вернисаж которой состоялся 24 марта 1922 в большом зале гостиницы «Новая Европа», известно сравнительно немного. В ней приняли участие свыше 20 художников различных направлений от передвижников до футуристов[1638]. Кто организовал отправку из Тифлиса в Баку картин В. Гудиашвили, находившегося в это время в Париже, и работ К. Зданевича и И. Терентьева, находившихся в Константинополе, выяснить не удалось. Может быть, сами художники даже не знали об участии в этой выставке? Во всяком случае, очевидно, что «Весенний салон» не был для них сколько-нибудь принципиальным выступлением.

Более значимым в контексте русского авангарда стало исполнение «Гудковой симфонии», организованной А. Авраамовым.

Эксперименты Авраамова по созданию музыкального инструмента, воспроизводящего сплошной звукоряд, поиск новых звуковых возможностей, переход от музыки к организации звуков органично совмещались с другими идеями левых деятелей искусств: такими как отказ от камерности, замкнутости в узком кругу и одновременное обращение к огромным народным толпам и даже целым городам. В соответствии с этими масштабами и требуемой мощью предполагаемой музыки будущего, прежние музыкальные инструменты уже не годились и должны были уступить место каким-то новым техническим средствам, способным производить звуки исключительной силы.

Идеи эти среди левых были распространены весьма широко. Еще в 1918 году Маяковский требовал в «Приказе по армии искусств»:

На улицу тащите рояли,
барабан из окна багром!
Барабан,
рояль раскроя ли,
но чтоб грохот был,
чтоб гром.

Еще более конкретны были строки А. Гастева, называвшего утренние гудки на рабочих окраинах «песней будущего», «утренним гимном единства».

Идею «гудковой симфонии» А. Авраамов целиком отдавал А. Гастеву и В. Маяковскому, оставляя себе лишь роль ее организатора. Впер-

вые Авраамов предложил организовать симфонию в Петрограде осенью 1918 года, но помощи и поддержки ему оказано не было. Вторая попытка (1919) с флотом миноносцев в Нижнем Новгороде не была реализована по техническим причинам. Впервые «гудковая симфония» прозвучала в Баку 7 ноября 1922 года. В ней были задействованы артиллерийские залпы, пулеметная стрельба, заводские, паровозные и автомобильные гудки, сирены флота, ружейные залпы, шум пролетающих аэропланов, колокольный звон, соединенный духовой оркестр и т.д. Накануне исполнения был опубликован «Наказ по "гудковой симфонии"»:

В утро 5-й годовщины 7 ноября с 7-ми часов все суда Гокаспа, Военфлота и Убекокаспия (до мелких паровых катеров включительно) стягиваются к железнодорожной пристани. Каждое судно получает инструкцию и музыкантов на борт и занимает указанное место в районе таможенных пристаней. «Достойных» с паровой органной магистралью и мелкие суда размещаются впереди.

К 9-ти часам весь флот должен быть на месте. К тому же часу на пристань прибывают все свободные (маневровые, местного сообщения, бронепоездов и вышедшие из ремонта) паровозы.

Курсанты 4-х армавирских и инженерных комкурсов, слушатели Высшей партшколы, азгосконсерватории, студийцы ЦРК и музыканты-профессионалы (желающие принять участие в исполнении) должны быть на жел. дор. пристани к 7-ми с половиной час. утра.

В 10 часов занимает позиции артиллерия, пулеметы, пехота, броневики и автотранспорт, согласно приказу по гарнизону. Аэро и гидропланы стоят наготове.

К 11-ти часам на гудках заводов, мастерских паровозов и судов, оставшихся на месте, становятся сигналисты.

Полуденная пушка отменяется.

По первому салютному залпу с рейда (около 12 часов) вступают с тревожными гудками Зых, Белый город, Биби-Эйбат и Баилов.

По пятой пушке вступают гудки Товаро-управления Азнефти и доков.

По десятой — II и III группа заводов Черногорского района.

По 15-й — I группа Черного города и сирены флота. В то же время 4-я рота армавирских комкурсов, предводительствуемая соединенным духовым оркестром, с «Варшавянкой» уходит с пристани.

По 18-й пушке вступают заводы горрайона и взлетают гидропланы.

По 20-й — гудок жел.-дор. депо и оставшихся на вокзале паровозов.

Пулеметы, пехота и паровой оркестр, вступающие в то же время, получают сигналы с дирижерской вышки непосредственно красный с белым полем флаг (А) — ружейным залпам; синий с желтым ромбом (Ч) — пулеметам; четырехцветный (О) — пушкам; белый с синим крестом (2) — сиренам; красный — всем гудкам оркестра в направлении сигнала и автомобильному хору.

В течение пяти последних выстрелов тревога достигает максимума и обрывается с 25-й пушки.

Пауза. Отбой (сигнал) с магистрали. Тройной аккорд сирен. Снижаются гидропланы. «Ура» с пристани. Исполнительный сигнал с магистрали.

Интернационал (4 раза).

На 2-й полустрофе вступает соединенный духовой оркестр с «Марсельезой».

При повторении (первом) мелодии «Интернационала» вступает хором вся площадь (со словами сначала «Вставай, проклятьем...») и поет все три строфы до конца.

В конце последней строфы возвращаются армавирцы с оркестрами, встречаемые ответным «ура» с площади.

Во время исполнения «Интернационала» районные заводские гудки, вокзал (депо и паровозы) молчат. По окончании — дают общий торжественный аккорд, сопровождаемый залпами и колокольным звоном в течение 3-х минут.

Церемониальный марш.

«Интернационал» повторяется еще дважды по сигналам во время заключительного шествия. После 3-го (последнего) исполнения по сигналу сирен снова общий аккорд всех гудков Баку и районов.

Топка паровых котлов обязательна всюду, где имеются сигнальные гудки.

Все изложенное — к неукоснительному исполнению участвующих под ответственность руководящих ими учреждений: военных властей, Гокаспа, заводо-управлений, Азнефти, жел. дор. управления и соответствующих учебных заведений.

Каждому исполнителю (особенно у заводских и вокзальных гудков) обязательно иметь при себе этот наказ в момент исполнения.

Председатель ЦОК П. Чагин.

Организатор «Гудковой симфонии» Арс. Авраамов[1639].

Не вызывает сомнений, что организация подобной акции не могла быть осуществлена без согласия государственного и партийного руководства Азербайджана, возглавляемого С.М. Кировым. Секретарь ЦК АКП (б) разрешил этот грандиозный эксперимент, прошедший без каких-либо предварительных репетиций.

Откликов на исполнение «гудковой симфонии» в бакинской прессе найти не удалось. Это верный признак того, что затея была воспринята без восторга, хотя сам Авраамов считал, что «картина тревоги (фабрично-заводские районы), разворачивающегося боя и победы Армии Интернационала удалась вполне»[1640]. Тем не менее очевидно, что организовать тот звуковой материал, который имелся в распоряжении Авраамова (сирены кораблей, гудки паровозов и автомобилей, грохот артиллерийской и пулеметной стрельбы, шум пролетающих гидропланов и т.п.), в узнаваемые мелодии с первого же раза без каких-либо предварительных репетиций было практически невозможно.

Проделав с помощью государства первый эксперимент в деле поиска новых мощных инструментов, звучащих одновременно для миллионов

слушателей, Авраамов продолжил борьбу с камерным принципом в музыке уже в Москве.

Тифлисом и Баку не ограничивалась работа деятелей левого искусства на Кавказе, хотя, вероятно, в этих городах она получила наиболее яркое развитие. В меньшей степени были охвачены и другие кавказские населенные пункты. В числе городов, где протекала деятельность группы «41°», следует отметить Батуми. Весной 1920 года туда приехал И. Зданевич и прочел ряд докладов в помещении Общества деятелей искусств (ОДИ) (Мариинский пр., 26). В частности, третий доклад носил название «Сплошное неприличие» (28 мая 1920)[1641]. В конце июня 1920 в Батуми приехал И. Терентьев. Выпущенное по этому случаю объявление о вечере в ОДИ гласило: «41° извещает, что приехал в Батум мудрец Терентьев к собрату Илье Зданевичу и оба сегодня 2 июля покажут»[1642]. Отчеты об этих выступлениях не публиковались.

Тем же летом в 3-й выставке картин ОДИ (25 июля — 8 августа 1920) участвовали З. Валишевский, К. Зданевич и др.[1643]

Помимо Батуми члены «41°» наведывались и в другие города. Известна афиша выступления этой группы в Боржоми (август 1919)[1644].

В. Каменский весной—летом 1920 года жил в Сухуми, где выпустил «Однодневную газету Василия Каменского» (16 марта 1920) и устроил ряд выступлений. В частности, он читал лекцию «Правда о Советской России» (19 мая 1920, театр Алоизи)[1645], а также выступал с чтением пьесы «Стенька Разин» (9 и 14 июня 1920, театр Алоизи)[1646]. Кроме того, он выступал в качестве конферансье в кабаре-монстр (20—26 июня 1920, к/т «Олимпия»)[1647].

В. Хлебников после возвращения из Персии вскоре выехал в Москву, но при проезде через Чечню был ограблен и около Хасавюрта выброшен из вагона[1648]. Пешком он добрался до Железноводска, а затем Пятигорска, где, устроившись ночным сторожем Дома печати ТерРОСТА, прожил осень 1921 года. Мотивировка выбора этой несколько необычной для него службы была приведена в воспоминаниях одного из курских журналистов:

> На прошлом съезде журналистов мне, пишущему это, один из товарищей из Пятигорска случайно рассказал: а знаете, кто у нас сторожем при редакции? Велимир Хлебников. И далее он рассказал мне, что ни на какую другую работу, как только работу сторожа, этот ученейший литератор и поэт не согласился, искренне заявив, что теми словами, какими мы пишем, он писать уже не может. — Нам приходится с ним биться, — рассказывал товарищ, чтобы хотя бы кое-как одевать и кормить его. Стоит ему выйти на улицу и встретить какого-нибудь босяка, как он все отдаст и возвращается чуть не голый[1649].

Согласно воспоминаниям заведующего ТерРОСТА, стихотворения Хлебникова «в 1200 экземпляров расклеивались Стенной Роста по всей Терской губернии. А его тихий голос женского тембра спокойно разда-

вался на лекциях тогдашнего "Пятигорского университета", где он читал по разным вопросам»[1650].

В конце ноября — начале декабря 1921 Хлебников уехал в Москву.

Следует упомянуть также о выставке местных художников, открывшейся во Владикавказе (сентябрь 1921). Посетивший выставку журналист отмечал:

> Тут и реализм (картина худ. <Н.Ф.> Градовского, Штейнберга и др.), и футуризм, кубизм, символизм, импрессионизм (картины и рисунки худ. <А.И.> Иванова, <В.Н.> Яковлева и др.), т.е. искусство живописи «молодых — левых», с пеной у рта доказывающих, что «путь к пролетарскому, социалистическому искусству лежит через футуризм».
>
> Действительно ли это так, действительно ли группа художников типа Ильи Машкова, Аристарха Лентулова, Давида Бурлюка, Уткина и бесспорно талантливого художника Иванова и др. является подлинной выразительницей и носительницей «пролетарского искусства»?
>
> Вопрос довольно спорный[1651].

Вероятно, работы И. Машкова, А. Лентулова, Д. Бурлюка и др. были присланы во Владикавказ Московским отделом ИЗО Наркомпроса. Во всяком случае, Владикавказ значился среди городов, в которые Музейное бюро Отдела ИЗО собиралось посылать картины из Государственного фонда[1652]. Других сведений о местных художниках левого направления пока не обнаружено.

В целом русские футуристы (главным образом футуристы-заумники) не только оставили весьма заметный след в литературно-художественной жизни Кавказа, но и существенно изменили сам русский поэтический авангард, внедрив в него новые понятия и термины, придав его облику наиболее радикальные черты.

УРАЛ И ПРИУРАЛЬЕ

Переходя к описанию деятельности сторонников левого искусства на Урале, необходимо отметить, что по сравнению с Кавказом или Центральной Россией этот регион в предреволюционные годы почти не был охвачен гастрольными поездками футуристов. Исключение составили только В. Каменский и В. Гольцшмидт, выступавшие с лекциями в Перми (11 июня 1916) и Екатеринбурге (19 апреля 1917). Кроме того, В. Каменский выступал также в Нижнем Тагиле, Невьянске (апрель 1917) и Перми (28 и 29 августа 1917). Объясняется это исключительно просто: оба они были уроженцами Перми. Ни И. Северянин, ни кто-либо другой из гастролировавших футуристов сюда не заезжал. Живший близ Уфы Д. Бурлюк (1915—1918) принимал участие в выставках Уфимского художественного кружка, на которых демонстрировал в том числе и

футуристические работы. Пожалуй, этими немногими событиями, о которых уже шла речь выше, исчерпывается активность футуристов в уральском регионе накануне Гражданской войны.

Пермь

После установления советской власти (1 [14] ноября 1917) в Пермь приехал выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества Н.М. Гущин. При его активном участии пермские художники, объединившиеся в 1918 году в «Союз свободных художников», открыли 7 сентября 1918 года Народное художественное училище[1653]. В своей преподавательской работе Н. Гущин, по-видимому, не придерживался футуристической ориентации. Однако созданный по его проекту памятник борцам революции, установленный на братской могиле к первой годовщине Октябрьской революции, был расценен общественностью как футуристический и подвергнут критике[1654].

В ночь с 24 на 25 декабря 1918 года Пермь была захвачена армией Колчака, и Н. Гущин, опасаясь репрессий, уехал сначала в Екатеринбург, затем — Сибирь и Китай. В течение полугодового правления колчаковцев футуристические выступления в Перми устраивал только В. Гольцшмидт[1655]. Активность левых художников возросла после занятия города Красной Армией (1 июля 1919).

В июле 1919 Московским отделом ИЗО Наркомпроса умеренно-левый художник кубист П.И. Субботин-Пермяк был назначен уполномоченным по делам искусств Пермской губернии[1656]. Под его руководством в Перми на основе «школы народного искусства» при Пермском народном университете и Народного художественного училища были органи зованы и в сентябре 1919 года открыты Государственные свободные художественно-промышленные мастерские (ГСХПМ). Работали 5 мастерских: подготовительная (рисунок и живопись), живописная (руководитель П.И. Субботин-Пермяк), декоративно-живописная (руководитель В.И. Иконников), графическая (руководитель А.В. Каплун) и индивидуальная (без руководителя).

По окончании первого учебного года руководство неплохо отзывалось об учащихся ГСХПМ:

> <...> Насколько подготовлены некоторые из них в художественно-живописном отношении, видно из того, что они образовали группу «Без руководителя», где работа движется верным и смелым шагом. Сделано это ими безусловно своевременно. Теперь если к этому прибавить и путь новых исканий теоретического характера, который всегда отличал молодых художников от старых, путь дидактический, фактурный, — и если не обойти молчанием еще и рефераты по истории искусства новых течений, рефераты в области декоративно-прикладного искусства, скульптуры, то через несколько месяцев мы бы имели хороших умелых работников по изобразительным искусствам в школах I, II и III ступени[1657].

Летом 1920 г. молодые пермские художники ездили в Москву на конференцию учащих и учащихся (2—10 июня 1920), а вернувшись, приняли участие в выставке (2—18 августа 1920), организованной секцией изобразительных искусств Губотнаробраза (зав. секцией П. Субботин-Пермяк) в здании Института народного образования (угол Торговой и Кунгурской ул.)[1658], и ее обсуждении:

> <...> Обществом пермских художников под знаком «Инопутисты» была устроена выставка картин, гравюр, рисунков.
>
> Неудачно разместившаяся, она мало отвечала своей марке и на приходящего сюда не производила впечатления выставки нового левого искусства, пути которого возглавлялись <так в тексте. — *А.К.*> в «манифесте» инопутистов.
>
> Необходимо было бы левый сектор ее поместить как стройный авангард в одной комнате, а не разделять большой залой, наполовину завешанной живописными полотнами, — тогда зритель мог <бы> получить ясное представление о «молодых».
>
> Вряд ли нужно, как раньше это делалось, после пышного вернисажа обсуждать по косточкам каждого отдельного художника, вернее было бы не критиковать по авторам, а судить в общем.
>
> Выставка говорит нам о том, что здесь намечен путь содружества в будущей работе художников <...>.
>
> Ввиду открытия в Перми «Музея Живописной Культуры» Губотнаробразом приобретено 15 картин этой выставки[1659].

Для пермского Музея живописной культуры Московский отдел ИЗО Наркомпроса также передал в 1920 году 17 живописных работ[1660]. Сведений об открытии музея не обнаружено.

Через полтора месяца после закрытия выставки «инопутистов» в Перми состоялась другая выставка картин учащихся ГСХПМ (октябрь 1920), устроенная в духе популярных лозунгов «все искусство всему народу» и «искусство на улицу».

> На бульваре улицы Карла Маркса, прислоненные к деревьям и скамьям, стоят прямо на земле десятки небольших живописных полотен. <...> Они прежде всего удивляют однообразием и повторяемостью тем и даже моделей; кроме того поражает обилие нагого женского тела, кстати сказать, не только по-ученически слабо, но и с намерением дать уродство.
>
> Из 75 работ — 12 женских портретов, причем оригиналов натур было, очевидно, две или три. Все остальные холсты изображают преимущественно натюрморт: вазы, кувшины, ковры и проч. На всем этом лежит печать ясно выраженного кубизма и вообще всяческих «измов», свойственных так называемому «левому» течению в художестве.
>
> Впрочем, крайних левых в виде лучистов и супрематистов здесь нет все же. <...> Подивившись полному отсутствию каких бы то ни было заведующих и распорядителей, не говоря уже о каталоге или объяснителе, я случайно узнал, что выставлены здесь ученические работы из местных Высших Государственных Мастерских[1661].

Занимавшийся тогда в ГСХПМ В. Курдов вспоминал позднее об этой выставке: «Среди экспонатов меня поразило изображение гитары с настоящей, вырезанной в холсте дыркой»[1662].

Выставка положила начало своеобразной традиции. Впоследствии в 1920-х годах, по воспоминаниям одного из студентов, учащиеся художественного техникума «на улице Карла Маркса, прямо на улице, на тротуаре, делали свои выставки каждую весну и лето»[1663].

Между тем группа учащихся ГСХПМ, встречавшаяся на московской конференции учащихся с К. Малевичем, послала в начале декабря 1920 года Малевичу приглашение приехать в Пермь для преподавания: «У нас в Пермских Гос<ударственных> Худож<ественных> Мастерских до всероссийской конференции направление м<астерски>х было академическое правое, но после конференции, которая показала, что нужно направить искусство по новому, рев<олюционному>, пути, уполномоченный по Мастерским (Субботин) сказал <...>, имея в виду ревизию центра, что если не будет в Мастерских левого направления, то ему придется отвечать за Мастерские. <...> Мы с надеждой ждем Вашего приезда. Надеемся, что только при Вашей помощи можем создать действительно новое революционное дело искусства. P.S. Если же невозможно Вам приехать, то пошлите Ваших последователей. Что касается квартиры и продовольствия, не беспокойтесь, все устроим»[1664].

Впоследствии уновисцы, упоминая Пермь среди городов, где появились филиалы их организации, приписывали инициативу себе: «К. Малевич, Лисицкий и члены ЦК Уновиса направились с целью агитации в другие города республики»[1665]. Однако кто именно приезжал в Пермь, установить пока не удалось. Плохая сохранность пермских газет начала 1920-х годов затрудняет реконструкцию событий художественной жизни.

Что касается литературы, то каких-либо поэтических групп левого направления в Перми, по-видимому, не было. Периодически здесь выступал В. Каменский. После возвращения с Кавказа он устроил вечер в Городском театре (17 октября 1920) с лекцией «Два искусства» и чтением стихов («Стенька Разин», «Паровозная обедня»)[1666]. Отчет о вечере не найден. В то же время В. Каменский в Государственном показательном театре поставил своего «Стеньку Разина», шедшего в дни празднования 3-й годовщины Октябрьской революции[1667].

Впоследствии, после северного турне и московских выступлений, В. Каменский, как обычно, летом приехал в деревню Каменку (Пермская губ.). Попутно он выступил в Перми с лекцией «Приидите и Я успокою вас» (4 сентября 1922, Дворец труда). Согласно анонсу, «основные тезисы лекции следующие: жизнетворчество — вечное юношество без берегов. На аэропланах искусства в рекордную высоту Духа. Ешь пироги бодрости и делай дело. Строй новый мир, чтобы пронзить жизнь копьем гениальной современности. В раздоль твою на великий Пролом. К черту малодушие — сияй во что бы то ни стало. После лекции В. Каменский будет читать свои стихи по выбору публики»[1668]. Сохранился отчет об этом вечере:

> Лекция Василия Каменского, несмотря на его популярность среди пермской публики, привлекла сравнительно небольшое число слушателей. <...> Сущность ее сводилась к следующему: революционный подъем, захвативший не только пролетариат, но и различные промежуточные слои, главным образом, интеллигенцию — спал. Ход революции усложнился и энтузиазм, вера в будущее пропала у огромных слоев затронутого революцией народа. Отчасти то же происходит в рядах самого хребта революции — коммунистической партии.
>
> Мещанство, сметенное революцией, в связи с НЭП возродилось в еще более ужасных размерах. Широко разлившееся мещанство захватывает попутчиков революции, захватывает в первую голову интеллигенцию, которая, разочаровавшись в революционном подъеме, деятельно принимается за создание идеологии нового мещанства. Широко развиваются сейчас такие идеологические движения, как мистицизм, эротизм и т.д.
>
> Но огромная часть интеллигенции находится еще на распутии между дорогой революции и дорогой мещанства. К этой части интеллигенции и обращается В. Каменский со своим призывом «Придите и я успокою вас». Он призывает к борьбе с новым мещанством, начавшим вновь травлю на «поэзию революции — футуризм», он призывает к великому творческому спокойствию, к жизненной бодрости, к достижениям в области искусства. <...>
>
> В своих стихах В. Каменский выявился более естественно, чем в лекции, выявился таким, каков он есть. <...> По собственному признанию, он «поэт-мудрец и авиатор, художник, лектор и мужик. Я весь изысканный оратор, я весь последний модный шик»[1669]. И действительно, чрезвычайно разнообразные по настроениям стихи Каменского вполне подтверждают это. <...> Великолепная техника поэта дает ему возможность всецело завладеть вниманием сознательной части аудитории. Техника стиха в соединении с менее выдержанной и крупной техникой чтения дает огромный «производственный эффект»[1670].

В. Каменский читал отрывки из «Стеньки Разина», «Паровозной обедни», «Цувамму», «Жонглера» и другие стихи.

Не слишком богатая на события история левого искусства в Перми ограничивалась в последующие годы эпизодическими гастрольными выступлениями В. Каменского, В. Маяковского, Театра московского Пролеткульта и др.

Екатеринбург

В первые 9 месяцев существования в Екатеринбурге советской власти с 26 октября (8 ноября) 1917 по 25 июля 1918, до тех пор пока город не был захвачен чехословаками, никаких футуристических выступлений в нем не происходило. Впоследствии там состоялись гастрольные выступления Д. Бурлюка (21 декабря 1918), о котором речь будет идти

несколько позже[1671], и В. Гольцшмидта (9 и 10 февраля 1919), о котором уже упоминалось выше[1672].

Приехавший из Перми художник Н. Гущин устроил выставку своих работ (февраль 1919).

На выставке картин молодого моск. художника Н. Гущина, приютившейся в зале «Рекорда», преобладает преимущественно портретная живопись, применяемая художником к изображению эмоций. Таковы женские головки «Весенняя грусть», «Прощаль» и др. Ярким и новым по технике является полотно «О, вы, расцветающие принцессы». Г-н Гущин вообще склонен снабжать свои картины поэтичными названиями. Из футуристических картин обращает внимание «Сад лазоревых встреч» и портрет У. Уитмена, а из собственно портретов в реальных тонах — «Портрет негра»[1673].

Кроме того, Гущин выступал с чтением стихов на лекции В. Гольцшмидта (9 февраля 1919), а также вместе с поэтом Давидом Виленским — «главарем сибирских футуристов» — устроил в зале Музыкального общества бал-маскарад футуристов (11 февраля 1919)[1674]. Вскоре гастролеры разъехались: Н. Гущин вслед за Д. Бурлюком и В. Гольцшмидтом уехал с выставкой в Сибирь, и футуризм в Екатеринбурге на некоторое время притих.

Возобновление деятельности сторонников левого искусства в Екатеринбурге произошло после того, как в ночь с 14 на 15 июля 1919 в город вошла Красная Армия. В октябре 1919 года Московским отделом ИЗО Наркомпроса в Екатеринбург были командированы художники А.Ф. Боевая (уполномоченный) и П.Е. Соколов, преобразовавшие Екатеринбургскую художественно-промышленную школу в ГСХМ и возглавившие их. В течение первого учебного года сохранялась система индивидуальных мастерских, но после Всероссийской конференции учащих и учащихся Екатеринбургские ГСХМ были реорганизованы в соответствии с постановлениями Отдела ИЗО Наркомпроса и конференции. Вместо индивидуальных мастерских к сентябрю 1920 были созданы две живописные мастерские на основе коллективного руководства: первая под руководством художников А.Н. Парамонова, А.А. Лабаса, Мацкевича и Цицковского и вторая — под руководством А.Ф. Боевой и П.Е. Соколова. Существовала также скульптурная мастерская, но фактически она не функционировала, так как руководитель ее С.Д. Эрьзя был занят выполнением заказа по изготовлению памятников[1675].

Интересен один из проектов С.Д. Эрьзи, выдвинутый как раз в это время.

Из поездки по Волге на днях <сентябрь 1920> вернулся в Екатеринбург скульптор Степан Дмитриевич Эрьзя.

Целью поездки т. Эрьзя было обследование гор для превращения некоторых из них в произведения скульптурного искусства.

По мнению т. Эрьзя, задачей скульптуры не должны являться исключительно произведения из камней для города, но и использование природ-

ных монументов горы при помощи науки и искусства; должно и можно превратить их в монументальные произведения гения человеческого, такие же мощные и величественные, как сама природа.

Председатель горного совета ВСНХ т. Сырмолотов, будучи в Екатеринбурге, заинтересовался планом т. Эрьзя и командировал его для обследования подходящего для начала работ мест на Урале и по Волге.

Тов. Эрьзя нашел подходящими для его планов Александрийскую сопку Челябинской губернии на границе Азии и Европы и по Волге — утесы Стеньки Разина.

Начало работ тормозится условиями политического дня, требующими напряженной работы на других фронтах.

Кроме того, т. Эрьзя командирован в Екатеринбург горным советом ВСНХ для обследования и срочной организации добычи мрамора, открытия мастерских и курсов инструкторов-мраморщиков при ст. Мраморская и вместе с тем для пуска в ход гранильной фабрики в Екатеринбурге[1676].

Задуманный скульптором грандиозный проект так и не был осуществлен в России.

Между тем в Екатеринбургских художественных мастерских развернули работу левые художники, возглавляемые П.Е. Соколовым. По воспоминаниям одного из современников, «в эти годы в Екатеринбурге появились футуристы, супрематисты и представители других левых течений в искусстве»[1677]. Упоминание супрематизма, видимо, не случайно, поскольку между витебским Уновисом и Екатеринбургскими ГСХМ была установлена связь[1678]. К приверженцам супрематизма в Екатеринбургских мастерских, вероятно, следует отнести художника П.Е. Соколова. Во всяком случае, супрематизм в некоторых его работах 1920-х годов несомненен[1679].

По некоторым данным, одновременное существование в мастерских левого и реалистического направлений (последнее представляли художники А.Н. Парамонов и Л.В. Туржанский) приводило к жарким спорам на диспутах и выставках[1680]. Удалось найти сведения только об одной выставке работ екатеринбургских художников, открытой в октябре 1921 года секцией ИЗО Губполитпросвета. Согласно отчету, «на ней представлены исключительно старые перепетые мотивы, с давно затасканными формами и манерой: начиная с импрессионистов и кончая футуристом Лугаськовым»[1681].

Более подробных сведений о деятельности екатеринбургских левых художников не найдено. В начале 1920-х они уехали в Москву: в 1921 — А.С. Лугаськов[1682], позднее — П.Е. Соколов[1683].

Литературная жизнь Екатеринбурга начала 1920-х годов отмечена участием в ней левых поэтов, выступавших на различных литературных вечерах. Среди них прежде всего следует назвать неизменного гастролера В. Каменского, устроившего свой вечер в помещении Музыкального училища (23 ноября 1920):

<...> Поэт Василий Каменский, автор пьесы «Стенька Разин», читал свою новую пьесу «Паровозная обедня».

Во вступительном слове т. Каменский указал на свое намерение воспеть коммунистическое строительство. Действие происходит в 1923, 24 и 25 годах. <...>

Если для т. Каменского «Паровозной обедней» решен вопрос большой и интересный о перспективах коммунистического строительства <...>, то для большинства слушавших пьесой никаких вопросов не затрагивалось и не решалось.

Вязли в голове и ушах назойливые выкрики — «Быз — боз»... у-у-у. «Олрайт»... и «Да-да»... Ни серьезной мысли, ни чувства пьеса не возбудила[1684].

Отрицательное отношение критиков не смутило Каменского, и он продолжал пропагандировать пьесу в других городах[1685].

Между тем левая поэзия укоренилась в Екатеринбурге. Местная печать называла этих поэтов футуристами, но, скорее всего, то было условным обозначением левизны, поскольку Д. Виленский летом 1920 года выступал в Москве как презантист. Приведем краткий отчет о «Вечере поэтов», состоявшемся 5 сентября 1920 в Екатеринбургском доме санитарного просвещения (Первомайская ул., напротив Музыкального училища):

Вечер привлек много публики. Выступали поэты: Виленский и Маргулис (новых направлений), Гуревич и Амурский (реалисты).

Вообще говоря, если в произведениях т. Виленского сквозь тьму футуристических парадоксальных, или, в достаточной мере, непонятных «образов» — экивоков шалой фантазии, иногда мелькал некоторый проблеск мысли, то произведения т. Маргулис носят явную печать вымученности в сторону «оригинальничанья», футуристической свистопляски, никчемной разнузданности, дурного вкуса и, во всяком случае, отсутствия какого-либо внутреннего содержания. Он не талантлив не только в «футуристических», но и в реалистических произведениях.

Поэты-реалисты тт. Гуревич и Амурский были очень тепло приняты публикой в противовес смешкам и удивленному шепоту, встречавшим неожиданные, зачастую клоунские, прыжки мысли футуристов[1686].

Тогда же Д. Виленский в качестве уполномоченного Всероссийского союза поэтов предпринял попытку создать екатеринбургское отделение ВСП. Организационное собрание было назначено на 12 сентября 1920[1687], но оказалось практически безрезультатным, поскольку несмотря на оповещение через газеты «явилось очень мало поэтов»[1688]. Следующее собрание, состоявшееся через неделю (19 сентября 1920)[1689], также не дало никаких результатов. Д. Виленский после «Вечера поэтов» (14 октября 1920), устроенного в Доме санитарного просвещения[1690], уехал в Москву.

Более удачная попытка была предпринята в январе 1921 года:

> 18 января в местном гарнизонном клубе состоялось первое организационное собрание инициативной группы поэтов всех течений г. Екатеринбурга. Инициаторами собрания были приняты все меры к тому, чтобы на собрании присутствовало как можно больше товарищей-поэтов, но, к сожалению, из ожидавшихся 14-ти человек собралось только 6.
>
> Не взирая на такую малочисленность, ими решено было сделать это собрание официальным и немедленно приступить к разрешению вопросов, стоящих в повестке дня. Главный животрепещущий вопрос был организационный, требовавший особого обсуждения и внимания присутствующих. <...> После недолгого обсуждения собранием тут же было избрано организационное бюро в составе трех человек, и одному из членов бюро поручено немедленно войти в переговоры с литературным подотделом губернского отдела народного образования о возможности создания при подотделе секции поэтов.
>
> Вслед за этим присутствовавшими для ознакомления друг с другом были прочтены стихи, изобразившие течение и направление каждого поэта в частности. Собравшиеся горячо выражали готовность при первой возможности устроить обширный вечер для читки своих произведений перед гражданами г. Екатеринбурга[1691].

Организационное собрание литературной секции Губнаробраза состоялось 6 февраля 1921[1692]. Вскоре последовали и поэтические вечера, один из которых прошел 6 марта 1921 в здании Уральского государственного университета. В глазах приверженца пролетарского искусства этот вечер поэтов выглядел следующим образом:

> На вечере выступал ряд наших футуро-знаменитостей, с обычной наглостью и с ничем не обоснованным апломбом преподнесших недоумевающей публике свою футуро-дребедень.
>
> Вступительное слово о футуризме, полное целого ряда контрреволюционных нелепостей, наглых утверждений и звонких фраз, произнес некоторым образом вождь наших футуристов — <И.> Маргулис.
>
> Затем начались дикие выкрики. Рычал Маргулис, читая стихи «Умное мясо» (!?), один заголовок которых заставляет сомневаться в благополучном состоянии мозгов автора. Ревел <Г.> Амурский, словно его несколько дней не кормили, читая стихи «Звериное», и, наконец, предстал нежный <П.> Козин со своими «голыми женщинами, разгуливающими по улицам города».
>
> Рычание зверей сменилось бредом сумасшедшего Гончарова и стихами мужественной поэтессы Гоштейн, басом читавшей стихи «Напудренный Пьеро», говорящие за то, что на нашей поэтессе совершенно не отразилась великая борьба, которая идет внутри ее дома.
>
> Единственным светлым местом на вечере явились стихи пролетарского поэта тов. <М.> Черныша[1693].

В дальнейшем имя «вождя екатеринбургских футуристов» исчезает из литературной жизни города. Судьба его неизвестна. В создании Уральской литературной ассоциации (УЛИТА), основанной в Екатеринбурге

в январе—феврале 1922 года[1694], Иосиф Маргулис участия уже не принимал. УЛИТА развернула весной 1922 года довольно активную деятельность и летом издала одноименный альманах. Один из критиков, рецензировавших альманах «Улита», отмечал в творчестве П. Козина и О. Мамина «футуристические выверты и эквилибристику стиха»[1695]. Другой критик усматривал также влияние имажинизма:

> Не обошлось здесь дело точно так же, как и везде в провинции, без имажиниствующих и футуриствующих. Имажинизмом немножко страдают Г. Амурский и П. Козин. Такие перлы, как «жокей души», «космы нежности», «шершавый вечер», «ремни луж», «головы домов» и «солнце гложет город зубами своих лучей», рассыпанные в стихах, безусловно, могут не красить, а только безобразить произведение. А жаль, — в их стихах есть чувство, есть некоторая свежесть!
>
> Впечатление кисло-горькой микстуры производят футуристические кривляния О. Мамина. Ведь право же нисколько нет в том искусства, если напишешь:
>
> А ну, улыбнись, а ну —
> Хочешь, —
> Дедовскую палку закину на луну.
> Давайте вместе
> На млечном пути
> Карманьолу плясать
> От ра
> До
> Сти!
>
> Если искусство здесь и есть, то искусство исключительно полиграфическое, но отнюдь не поэзия.
>
> Поэма <Л.> Леонтьева «Четыре года» является слабым подражанием Маяковскому и Блоку[1696].

Изредка устраивал выступления приезжавший в Екатеринбург Д. Виленский. В программу одного из таких вечеров (21 июля 1922) входили доклад, чтение стихов и диспут[1697]. Выпустив книгу стихов «На!» (М., 1922), он и в последующие годы продолжал еще придерживаться левых убеждений.

Уфа

Выше мы уже касались выступлений в Уфе Д. Бурлюка[1698]. Его влияние на творчество некоторых уфимских художников ясно проявилось, когда Д. Бурлюк уже уехал из Башкирии.

После занятия города Чапаевской дивизией (9 июня 1919), в Уфе при Губнаробразе были созданы подотдел искусств и подотдел по делам музеев. В начале 1920 года началось формирование художественных

мастерских (3 живописных и графическо-печатная; 4 руководителя; 70 учащихся)[1699]. Кроме того, на основе губернского музея был создан Уфимский художественный музей, в котором была собрана коллекция живописных произведений «с древнейших времен до последних футуристических рисунков»[1700].

Уфимских художников, вступивших не без влияния Д. Бурлюка на путь живописных исканий, было, видимо, всего двое (А.Э. Тюлькин и Лезенков). Но даже их весьма умеренные поиски всколыхнули провинциальную художественную жизнь.

О выставке уфимских художников, состоявшейся в 1920 году, из-за плохой сохранности газет этого периода известны лишь скупые упоминания. Более подробно можно судить о следующей художественной выставке (июль 1921), устроенной во Дворце труда.

> Большинство картин — левого течения, ищущего новых форм и средств выражения. Все эти пестро написанные полотна с озорной дерзостью сочетаний, убиваемых чернотой и грязью контуров (Лезенков), падающими линиями домов, вывесок, крыш, нарочитой искалеченностью и безобразием форм и образов с вывихнутыми руками, выпирающими плечами, анатомически неправильно построенными торсами (Тюлькин) крайне характерны для искусства переходного периода, когда старое пошатнулось, наклонилось, рушится, а подлинно революционное и яркое еще не выявилось, еще в периоде исканий.
>
> Из художников прежней школы прежде всего отметим Смиряева. Его портреты лучшие на выставке по разрешению чисто живописных задач, его декоративные эскизы переносят в эпоху, передают аромат минувших лет. Художник обнаруживает упорную работу, солидную школу, подлинный серьезный подход к живописи. Дальше идет Тюлькин, уклоняющийся от нашумевшей на прежней выставке нестерпимо-розовой герани на окнах к написанному в духе новых веяний и выдержанному в общей интересной гамме прозрачному домику в саду, от специфической романтики красавицы Башкирии — Уфы — к новым левым течениям и исканиям.
>
> Гафель по-прежнему нравится публике своей добросовестной аккуратностью, но он скорее график, чем живописец. <...> Если сравнить его этнографию из серии «Ташкент и Самарканд» с подобными же картинами Тюлькина, то станет очевидным, что он только добросовестный график и фотограф, тогда как Тюлькин по-своему преломляет этнографический материал и создает из него настоящее живописное произведение[1701].

Поскольку кроме Тюлькина и Лезенкова в выставке участвовало еще около 10 художников-реалистов, непонятно, почему критик решил, будто «большинство картин — левого течения»? Возможно, сыграл свою роль чисто психологический эффект, когда новизна бросается в глаза и производит большее впечатление, чем работы традиционного направления, подчас уже как будто «не замечаемые», не оставляющие ярких впечатлений. Об этом четком делении экспонатов выставки упоминал другой критик:

Выставленные произведения можно разделить на две группы; одна группа художников, не увлекаясь крайними течениями и не внося ничего нового, своей обычной манерой письма искренне и бесхитростно передает картинки из окружающей жизни и природы, дышащие порой неподдельным чувством; другая группа художников призывает к крайнему веянию декадентства: здесь мы видим искусственно-неправильный рисунок, с падающими контурами и причудливыми формами, однако не уловившие того полета настроения, которым исполнены творения лучших сил нашего импрессионизма[1702].

После обзора работ, выполненных в традиционной манере, критик перешел к уфимским новаторам, отставшим от столиц не меньше чем на десятилетие, но, по местным меркам, воспринимавшимся как передовые художники.

Крикливо надушенными красками и преднамеренно неправильными формами отличаются картины Тюлькина. Однако, рабски подражая всем внешним особенностям крайнего импрессионизма, Тюлькин не сумел вложить в свои произведения ни блеска, ни богатства красок, ни силы настроения, которая могла бы искупить небрежный болезненный рисунок. За искусственно уродливыми, анатомически неправильными фигурами и падающими куда-то в пространство зданиями не скрывается ни власти непосредственного чувства, ни полета фантазии. Они мертвы, эти надуманные, тусклые полотна. Таковы же безжизненные картины Лезенкова, ничего не ищущего, ничего не передающего, лишь слепо перенявшего крайности внешней манеры письма импрессионистов.

И невольно отдаешь предпочтение Решетникову, который без надуманных претензий и утрированных форм изображает окружающую природу, передавая иногда с неподдельным искусством мимолетные настроения подернутого тихой дремой пруда или зовущей в свою глубину аллеи фруктового сада[1703].

С этим притягательным для критика образом «подернутого тихой дремой пруда» и ассоциируется художественная жизнь Уфы, лишь слегка потревоженная левыми художниками[1704].

Оренбург

Левое искусство пришло в Оренбург вслед за Красной Армией, занявшей город в январе 1919 года и отстоявшей его от войск Колчака и Дутова в апреле—июне 1919. В октябре 1919 года Московский отдел ИЗО Наркомпроса командировал в Оренбург для организации ГСХМ скульптора Б.Ю. Сандомирскую (уполномоченный), С.А. Богданова (занимался в мастерской П. Кончаловского в 1918—1919) и А.П. Петрова[1705]. Туда же был командирован художник И.А. Кудряшов (ученик мастерской Малевича 1918—1919). В составе Оренбургских ГСХМ (Успенская, 14)

были созданы три живописные мастерские, руководимые Кудряшовым, Богдановым и Петровым.

В начале июня 1920 Оренбургские мастерские приняли участие в московской конференции учащих и учащихся ГСХМ. Оттуда И. Кудряшов вместе с Малевичем и Лисицким выехали в Оренбург. Местный подотдел искусств Губотнароба устроил в театре «Люкс» лекцию Малевича «Государство, Общество, Критика и Новый художник (Новатор)» (25 июля 1920) [1706] и диспут после нее. Результатом этой поездки явилось создание на основе мастерской И. Кудряшова оренбургского отделения Уновиса [1707]. Кроме Кудряшова в это объединение входили его жена художница Н.К. Тимофеева и С.И. Калмыков.

В начале 1920 года Кудряшов работал над оформлением в супрематическом стиле помещения Первого советского театра. Впоследствии его мастерская приняла участие в оренбургской «1-й государственной выставке картин» (начало 1921), экспонаты которой были сгруппированы в трех разделах: реализм, импрессионизм и абстрактивизм [1708]. Кроме того, эта же мастерская приняла участие в московской выставке работ Уновиса (май — 8 июня 1921), состоявшейся в клубе им. П. Сезанна при ВХУТЕМАСе.

Подробности работы оренбургского отделения Уновиса выявить не удалось. Сам Кудряшов в письмах Малевичу признавался, что большинство преподавателей и студентов не хотели ничего нового и оставались приверженцами реализма [1709]. В 1921 году И. Кудряшов вернулся в Москву, в 1922 туда же возвратился С. Богданов. С.И. Калмыков впоследствии уехал в Алма-Ату.

«Большое сибирское турне» Д. Бурлюка

Строго говоря, по принятому сегодня географическому делению, это условное и не совсем точное название лекционного турне Д. Бурлюка, охватившего Урал, Сибирь и Дальний Восток. Однако в начале XX века понятие Сибирь включало «все азиатские владения России, за исключением Закавказья, Закаспийской обл. и Туркестана» [1710], сюда входили и уральский, и дальневосточный регионы. Таким широким понятием оперировал и Д. Бурлюк, описывая свое путешествие. Принимая в качестве удобного термина данное название турне, использованное самим Д. Бурлюком и вошедшее в научный оборот [1711], мы не будем обращать внимания на его неадекватность сегодняшнему географическому делению этой территории.

Поездка в Японию, видимо, была изначальной целью Д. Бурлюка, предопределившей это турне. Во всяком случае, В. Каменский еще в декабре 1917 года свидетельствовал, что получил от Д. Бурлюка «приглашение ехать в Японию с своей живописью и поэзией» [1712]. В. Каменский отказался, мотивировав отказ денежными соображениями. Материальная сторона дела была существенна и для Бурлюка, содержавшего

семью и двоих детей. И он избрал уже опробованный путь: гастрольное турне как способ заработка.

Гастроли начались в **Златоусте**[1713]. Лекция-вечер Д. Бурлюка в кинематографе «Лира» (9 ноября 1918) состояла из двух отделений: лекция и поэзоконцерт. Тезисы лекции включали: «Футуризм искусство эпохи. Гибель и возрождение. Современность и обыватель. События и искусство. Упадок или расцвет. Слова Ренана. Бетховен. Италия. Символисты: Бальмонт, Брюсов и др. Футуристы: Маяковский, Каменский, Бурлюк, Северянин и Революция. Пророчество творческого гения»[1714]. В поэзоконцерте анонсировалось чтение стихов Маяковского, Каменского, Северянина и Д. Бурлюка в исполнении Бурлюка, «футуристки» Паунтилины Норвежской[1715] (псевдоним сестры Д. Бурлюка — Марианны) и П. Староносова. Одновременно на вечере демонстрировались 15 картин Д. Бурлюка (реализм и футуризм). Отчет о вечере не обнаружен.

В дальнейшем гастроли состоялись в **Сатке**[1716]. Из-за отсутствия газет это наименее документированная часть «большого сибирского турне». Затем Бурлюк приехал в Миасс.

Лекция-вечер в **Миассе** (23 ноября 1918), прошедший в кинематографе «Лира», состоял из двух отделений: лекции Д. Бурлюка и поэзоконцерта, в котором участвовали также Паулинтина <так!> Норвежская и Петр Староносов. На лекции демонстрировались также 15 картин Д. Бурлюка (реализм и футуризм)[1717]. Один из очевидцев — редактор местной газеты — оставил отчет:

> <...> Для того, чтобы понять г. Бурлюка нам, воспитанным на мягкой, как ласкающая морская волна, поэзии Пушкина, на острых, как отточенный клинок, стихах Лермонтова, на ажурных произведениях Тургенева, нам, воспитанным на всем этом, нужно было заранее «отречься от старого мира и отряхнуть его прах с наших ног». <...> Не в обиду будь сказано, — футуристы в области литературы — это те же самые большевики.
>
> Футуризм в литературе — это пока только разрушительное движение, за десять лет своего существования не давшее еще ничего положительного.
>
> Не без оснований поэтому г. Бурлюк в своей лекции отметил духовную связь, в смысле творческого предчувствия, футуризма с современным хаотическим, сумбурным и всеразрушающим состоянием общественной жизни.
>
> Футуризм — это импрессионизм, доведенный до геркулесовых столбов нелепости, футуризм — поэзия быстроты, движения, механичности, поэзия улицы с ее неуловимыми, сумбурными, шумными ощущениями, впечатлениями и полувпечатлениями, не дошедшими до глубин чувства, а лишь слегка коснувшимися души человеческой.
>
> Футуристический поэт, по словам лектора, — «это посторонний зритель», мы бы сказали — фотограф, не отвечающий за ту сумму неестественных ассоциаций и сумбурных впечатлений, какие бросает в душу поэта быстромчащаяся жизнь с ее диссонансами, контрастами, разорванностью на части.

Футуризм, может быть, имеет свою будущность, но, конечно, не в тех утрированно-шаржированных формах, в какие он облекается теперь, говоря о «доителях изнуренных жаб», о «беременных мужчинах», употребляя такие нечленораздельные слова, как «бабукционразличных» стран или «утонченапетиталант», или сравнивая «гром с сморканьем гигантской ноздри».

Футуризм, как было сказано, поэзия промышленных шумных городов. И поскольку жизнь наша будет развиваться в рамках промышленной бурливости, поскольку футуризму обеспечено будущее; постольку истинный поэт будет чувствовать потребность в новых формах, в новых звуках в иной стихотворной композиции.

Лекция г. Бурлюка привлекла много миасской интеллигенции, заполнившей почти все места зала.

Г-н Бурлюк не дал в своей лекции исторического и философско-общественного обоснования футуризма; но, по-видимому, не эту теоретическую цель преследовал лектор. Цель его — практическая, ввести аудиторию во вкус и дух футуризма. Как лекция, так и иллюстрации к ней из произведений других футуристов были прочитаны лектором с необыкновенным подъемом и горячим чувством фанатика своей идеи, и нужно отдать г. Бурлюку справедливость, он, по-видимому, достиг своей цели, т.е. сумел заставить аудиторию почувствовать особенности футуристической поэзии.

То же самое нужно сказать и про Паулинтину Норвежскую, давшую в своих превосходных декламациях почувствовать различие корифеев футуризма — и мрачную грозность Маяковского, и жизнерадостность Василия Каменского, и изысканность Северянина, и протестующую меланхолию Бурлюка[1718].

Из Миасса Д. Бурлюк направился в **Уфу**, где 7 декабря 1918 состоялась его лекция «Футуризм — единственное искусство современности», а 8 декабря открылась выставка картин[1719].

Эта и последующие лекции «Футуризм — единственное искусство современности» состояли из двух частей: теоретической и практической. Согласно программе, содержание их заключалось в следующем:

I. Теоретическая (мечом футуризма):

а) Наша эпоха — эпоха гибели и возрождения <,> вопросы искусства особенно важно решить в эти поворотные дни.

б) Искусство (таинство) — религия = слагаемое двух сил<:> творящего и воспринимающего. Искусство венец жизни. Оправдание жизни.

в) Оно — символ (знак) жизни.

1) Познание жизни и себя невозможно без проникновения руководящей идеей искусства, созданного ею. Великие люди и жизнь (Эмерсон[1720]). Герои и толпа (Михайловский[1721]).

2) Необходимо быть хозяином жизни, а не ее работником — Сущность заклятья — назвать (осознать, выявить) предмет — значит повелевать им.

г) Причина современной мировой катастрофы <—> разлад между формой и содержанием жизни. Содержание переросло форму. — Неудачи сим-

волистов: Бальмонта, А. Блока, В. Брюсова. Удачи — Каменского и Маяковского.

д) Футуризм — новое мироощущение. Футуризм шире понятия «искусство» (прежнего). — Вдохновение, звуки сладкие, молитвы. Футуризм — синтез (свобода творчества). Футуризм искусство в жизни живое творящее. — Заборная литература, площадная живопись.

Декрет вождей футуризма: Маяковского, Каменского, Бурлюка.

е) Последовательность смен идеализма и реализма. Ложноклассицизм. Парнасизм. Футуризм — Антей, припавший к земле. Жизнь должна пользоваться весной красоты творящей. Сердце ее — солнце мира — искусство близко теперь к земле, — жизни. Все должны прильнуть к живому дыханию красоты, идущей в мир.

II. Практическая. Поэзоконцерт.

Объяснения. Стихеты Д. Бурлюка. Поэзы И. Северянина (имитация). В. Каменский <—> Разбойничьи стихи, авиаторские. В. Маяковский (имитация). Хлебников — футуризы.

Все будет блистательно исполнено г. Бурлюком, а также другими участниками вечера.

Бурлюк исполняет речь о литературе и жизни импровизационно.

Бурлюк отвечает на вопросы — (5 вопросов) после лекции[1722].

После Уфы вечер футуристов состоялся в **Екатеринбурге** (21 декабря 1918) в зале Музыкального училища, там вместе с Д. Бурлюком выступал Д. Виленский.

Отец футуризма Давид Бурлюк выступает в костюме толпы — обыкновенном черном сюртуке. Лицо скромно подкрашено, и только пестрая, как персидский ковер, жилетка да приколотый к сюртуку фантастический бумажный зверек подымают его над «обыденностью». «Главарь сибирских футуристов» Д. Виленский и того скромнее — в «избитом» френче. <...>

Заметно, что сюда пришли развлечься, посмотреть, как будут представлять, и ждали трюков. Весельем оживлялись лица тех, для кого еще были новостью футуристические «образы» в роде «беременного мужчины» и «облаков в штанах». <...> И господин Бурлюк учитывает настроение публики и поддерживает его то замечаниями по адресу «почтивших его лекцию» дам, то репликами вслед уходящим из зала «дезертирам поэзии». Стихи, избранные господином Бурлюком, «занимают» и веселят публику. Он имитирует Маяковского, Северянина, читает футуристическими волнами, начиная басом и переходя на высокие ноты. Стихи Северянина поет как куплеты. Стихи господина Виленского не всегда носят характер ярого футуризма и потому, как не диковинка, принимаются публикой довольно холодно. Футуристка Паулеттина <sic!> Норвежская не выступала. «Она очень самолюбива и не желает выступать при неполном зале». Так объясняет ее отсутствие господин Бурлюк. Пробел этот восполняется конкурсом местных поэтов на звание «орла» уральской поэзии.

Г. Бурлюк берет на себя роль конферансье. Конкурируют два поэта; но публика скромно уклоняется от роли судей[1723].

Одновременно в Екатеринбургском художественном училище состоялась выставка работ Д. Бурлюка[1724].

После этих выступлений Д. Бурлюк сделал почти месячный перерыв, в течение которого, по-видимому, перевез семью в Челябинск, а также пополнил свою передвижную выставку работами художников, проживавших в это время на Урале. Кроме того, к нему присоединились другие гастролеры.

На повторном поэзовечере **в Златоусте**, состоявшемся в аудитории Политехнических курсов (19 января 1919), вместе с Д. Бурлюком выступали Д.Ф. Самарин, читавший лекцию «О религиозной антитезе творчества в литературе», художник Я.С. Бородин с докладом «О революционном модернизме и футуризме в литературе», артистка студии Московского художественного театра Е.И. Алексеева и «футуристка» Пуантиллина Норвежская, исполнявшие произведения И. Северянина, Д. Бурлюка, В. Каменского, Маяковского и Хлебникова[1725]. Согласно отчету,

> <...> Самарин сделал краткий доклад о религиозной антитезе творчества. Он в сжатых словах, схематично набросал ряд религиозно-философских положений. Основным положением было — эллинизм, антихристианские мотивы преобладали в русской литературе прошлого столетия, начиная с Пушкина. Дальнейшие настроения русской изящной литературы докладчиком отмечались как «богоискательство и богоборчество».
>
> Доклад глубокий и продуманный <...> был выслушан с величайшим вниманием. Приходится с сожалением отметить, что Самарину было уделено слишком мало времени.
>
> Затем выступил Бородин, давший в докладе краткий историко-критический обзор футуризма. Давидом Бурлюком и Пуантиллиной были прочитаны стихотворения видных футуристов. В третьем отделении был устроен диспут. Диспут носил оживленный характер. Из выступающих оппонентов отметим Четверикова, который доказывал неправильность положения, выдвинутого Бурлюком и гласящего, что футуризм демократичен[1726].

Б. Четвериков подтвердил в своих воспоминаниях, что выступил с критикой футуризма. «Бурлюк прищурил единственный глаз, второй был стеклянный, внимательно прослушал критика, при этом воскликнул: “Четвериков проехался по Бурлюку на четверке своего остроумия... Выкрутил руки футуристу Крученых... Не оставил камня на камне от Василия Каменского”. После концерта поэт предложил молодому человеку поехать с ним на гастроли»[1727]. Б. Четвериков согласился. Судя по перемене его взглядов на футуризм во время выступлений в рамках этого турне, нельзя не отдать должное умению Д. Бурлюка привлечь на свою сторону даже противников.

Одновременно с поэзовечером в помещении Народного университета (Б. Славянская ул.) состоялась «Выставка картин, акварелей, рисунков» (18—19 января 1919)[1728], на которой экспонировались работы Д.И. Архангельского, Д.Д. Бурлюка, Я.С. Бородина, П.С. Добрынина,

Л.Н. Еленевской (сестра Марии Никифоровны Бурлюк), Д.П. Мощевитина, П.Н. Староносова. Видимо, тогда же была отпечатана в местной типографии книга стихов Д. Бурлюка «Лысеющий хвост».

Затем последовало выступление в **Троицке** (9 февраля 1919). Лекция-вечер «Грандиозарь», состоявшаяся в зале Союза Союзов (угол Нижегородской и Васильевского), прошла по обычной программе: в первом отделении с докладом «Футуризм — единственное искусство современности» выступил Д. Бурлюк, во втором отделении во время поэзоконцерта декламировались стихи И. Северянина, В. Маяковского, В. Каменского, В. Хлебникова, Д. Бурлюка, а также, согласно анонсу, выступали «поэтесса Л. Мурашева и поэт-футурист Борис Четвериков» [1729]. В тот же день (9 февраля 1919) в помещении мужской гимназии (Гимназическая ул.) состоялась бесплатная однодневная «Выставка картин петроградских и московских художников» (реализм — футуризм), содержавшая более 100 работ [1730].

Из Троицка Д. Бурлюк и Б. Четвериков поехали в **Челябинск**. Б. Четвериков вспоминал о челябинском вечере: «Когда приехали мы со своим гастрольным концертом, это был тихий город, раскинувшийся на двух берегах веселого Миасса. <...> Публика пришла в нам особенная, не было выкриков, не было гогота, собрались все приятные милые люди, интеллигенция — взыскующая, очень горячо переживающая литературные вопросы, не склонная ни безоговорочно принимать, ни огулом отрицать. Мне запомнился один из выступающих — спокойный, серьезный вдумчивый человек <критик В.П. Правдухин>. Он говорил, что даже если футуризм — просто озорство, то и это что-то означает, и это заставляет задуматься, впрочем, не было эпохи, когда наряду со значительным, а то и бессмертным не водились бы озорники» [1731]. Д. Бурлюк вспоминал: «Во всех этих городах, несмотря на близость фронта Гражданской войны, я встречал живой интерес к искусству, и мои лекции пользовались успехом» [1732].

В Курган Д. Бурлюк привез те же 100 работ Д.И. Архангельского, П.С. Добрынина, Л.Н. Еленевской, П.Н. Староносова, Д.П. Мощевитина, Я.С. Бородина, свои и др. Однодневная бесплатная выставка (18 февраля 1919), анонсированная как «реализм — футуризм», была устроена в здании V училища (Думский пер.) и содержала картины, рисунки и акварели [1733]. В тот же день в зале училища Д. Бурлюк устроил лекцию-вечер «ГРАНДИОЗАРЬ» «Футуризм — единственное искусство современности», в которой также приняли участие анонимная поэтесса (Пуантиллина Норвежская?) и Б. Четвериков, представленный в объявлении как «поэт-футурист» [1734]. Вечер вызвал несколько откликов в местной прессе:

> Как мы и ожидали, желающих послушать бурлюканье бесноватых (подлинное выражение кого-то из публики) собралось больше, чем мог вместить зал 5-го городского смешанного училища. <...>
>
> Перед нами до сих пор стоит крупная, жирная фигура лектора в ярко-красном жилете на «брюхатом животе мужчины». Фигура эта силилась

провести параллель между настоящим искусством и каким-то наносным «нечто» со времен Пушкина до наших дней в связи с роковыми, мировыми событиями на земном шаре. В начале лекции, если бы закрыть глаза и забыть, где находишься, — можно было бы подумать, что кричащий, порою лающий голос что-то хочет сказать великое, но частые вспышки хохота в аудитории будят сознание, снова видишь полукрасную фигуру площадного гаера, говорящего о «беременных мужчинах» и т.п. футуристических прелестях. <...>

Долго говорил этот клоун без грима о значении «новой» поэзии. Всю лекцию свою он пересыпал известными именами из области мировой литературы: здесь и Шекспир, и Гете, и Шопенгауэр; здесь все наши великие мыслители: Пушкин, Лермонтов, Толстой, Достоевский и проч.

Но эти великаны слова, видите ли, отжили свой век и для наших дней уже не годятся; нам теперь нужны другие великаны, великаны новой жизни, с новыми понятиями, с новыми идеями, с первозданием всей жизни — и такими великанами явились футуристы. Долой Пушкина, Лермонтова! Игорь Северянин и Каменский начертали России новые заповеди изящной поэзии. <...>

В одной из поэтических передышек лектора из публики вышла дама и продекламировала несколько стихов, где чувствовалась любовь, слегка тронутая футуристической кистью. Г. Четвериков, сказав несколько слов о будущем футуризме и о его настоящем — ищущем широкого пути к этому будущему, — говорит о мещанах вообще и о косности — в частности. Кончает он Чацким, ушедшим «искать по свету уголок». Г. Четвериков свою речь закончил поэзой Каменского: «Пью нашу чару и закусываю облаками. Всем нам не хватает океана, не хватает сена в волосах».

Его сменяет снова отец футуризма, и снова начинается какой-то лай, бессвязные фразы, дикие сравнения. <...>

В заключение почтенный футурист обратился к слушателям с просьбой побеседовать «по-семейному», и эту беседу, наверное, он сегодня проклинает. <...>

Вечер закончился около 12 час. ночи. Публика в общем нахохоталась досыта. А гаер свое дело все-таки сделал, — сбор собрал полный[1735].

Приведем выдержки из двух других отчетов об этом вечере:

Бесшабашная удаль, с которой выступавшие вчера в V мужском училище футуристы Д. Бурлюк и Б. Четвериков развенчивали Пушкина и Фета, Толстого, Достоевского и Тургенева, считая, что их произведения годятся только для «музея мертвецов», напомнила мне одного преподавателя. <...>

Тяжелое, смешанное чувство обиды и досады вызывал этот самонадеянный, бахвальствующий лектор, называвший себя, Маяковского, Каменского и иже с ними единственными прекрасными поэтами современности и будущности, которых не понимает только самодовольное мещанство, пошлые буржуа, да выращенная «на пуховых перинах» русская барская литература и критика.

Нимало не смущаясь, Бурлюк доказывал, что футуристы — пророки русской революции — и подлинные представители революционной демократии [1736].

Судя по всему, автор отчета был эсером и, как полагается, считал именно себя «подлинным представителем революционной демократии», и этих позиций уступать не желал.

Д. Бурлюк — несомненно талантливый человек и прекрасный лектор. В первой части своей лекции он заинтересовал даже принципиальных противников футуризма, а имеющих некоторое влечение к футуризму, а также людей, мало знакомых с историей литературы, — он просто загипнотизировал. <...> Но когда он после перерыва перешел к «практической» части лекции, стал читать свои футуристические стихи о «беременном мужчине» и «беременной башне», а также стихи других «маститых» футуристов Маяковского, Каменского et cet<era>, поющих об «облаке в штанах», о «дохлой луне» и т.д., то получилось нечто балаганное, шутовское и не остроумное. <...>

— Мы, великие футуристы, совершившие революцию духа, прокладываем новые пути в искусстве и поэзии, сжигаем ветхие слова, которыми до сих пор кормили общество «безумный» Толстой, барин Пушкин и Тургенев, мы вышли из народа и с ним связаны кровно, — утверждает Бурлюк и тут же читает такие стихи:

— Русь — один сплошной клоповник!
Всюду вшей ползет обоз... [1737]

<...> Футуризм в искусстве, — это то же, что большевизм в политике [1738].

Нетрудно представить, что такое «большевизм в политике» с точки зрения эсера. Однако популярное в те годы сравнение деятельности футуристов с действиями большевиков давало лишь эмоционально окрашенный ярлык, создавало новый карикатурно-фельетонный образ. Если раньше (1913—1914) карикатурным отражением футуризма считалось бытовое хулиганство или выходки сумасшедших, то существенное расширение масштабов футуристического движения потребовало и нового карикатурного образа, найденного достаточно быстро.

Между тем материальный успех вечера позволил Д. Бурлюку выпустить второе издание книги своих стихов «Лысеющий хвост» [1739] и продолжить турне. Через десять дней бесплатная выставка картин (28 февраля — 2 марта 1919) открылась в **Омске** (здание Политехнического института) [1740]. Первые три дня состав экспозиции соответствовал курганской выставке. Обозреватель отмечал:

<...> Выставка крошечная — всего около ста произведений. С утра до вечера — выставка была битком набита публикой. <...> Но публика ошиблась — выставка оказалась не совсем футуристической. На ней было преобладающее количество рисунков (акварелей) чисто реалистических и им-

прессионистских, футуристических же в полном смысле этого слова — было всего-навсего штук десять-пятнадцать.

Акварельные рисунки г. Тихомирова[1741] бесспорно хороши. <...> Останавливают внимание несколько красочных, сочных пейзажей самого г. Бурлюка. В них нет ничего футуристического. В этих картинах г. Бурлюк — талантливый импрессионист и ничего больше. Рядом с импрессионистскими работами его красуются и футуристические. <...> Творения футуриста г. <Е.Д.> Спасского представлены в виде картонов, старательно, по-детски, разрисованных квадратами[1742].

Впоследствии выставка была дополнена картинами Н. Кульбина, В. Янчевецкого, Васильева, А. Сорокина и др. и открыта еще на один день (9 марта 1919)[1743]. В одном из объявлений с намеком на сборник стихов добавлялось, что «там же продается партия лысеющих хвостов»[1744].

Одновременно состоялись лекция-вечер «Грандиозарь» «Футуризм — единственное искусство современности» (1 марта 1919, Политехнический институт)[1745] с участием Д. Бурлюка, Б. Четверикова, Е. Спасского, Г. Маслова и др.; поэзо-лекция Д. Бурлюка в кружке студентов инженеров-строителей (2 марта 1919)[1746]; «Экстраординарная лекция-вечер Грандиозарь» (4 марта 1919, здание Политехнического института)[1747] при участии Д. Бурлюка, Б. Четверикова, Е. Спасского и др.; «Последняя блестящая лекция-футур» (6 марта 1919, здание Политехнического института)[1748] с диспутом.

О первых трех выступлениях был дан общий отчет. Каждый раз публика валила на лекции валом.

Зал переполнен — заняты все проходы. <...> И вот, наконец, начинается «выход» —

Впереди — Бурлюк, напудренный с подведенными глазами, накрашенными бровями, с фальшивым румянцем на щеках, как старая кокотка. На нем скромный черный мешковатый сюртук, в руках — лорнет с одним стеклом, и на щеке едва заметный контур рыбы!

Из-за расстегнутого сюртука виднеется красный, вышитый жилет.

За Бурлюком — шествует футурист Спасский с черными ба́чками и тоже в красном жилете. На лбу его нарисованы синей краской собаки. Он почему-то удивительно напоминает цыгана. За Спасским — третий футурист Четвериков, рахитичный молодой человек, в скромной черной курточке. И, наконец, — ставший прихвостнем Бурлюка в Омске — «гордость Сибири», «национальный Гений» Антон Сорокин. На его лице — расплывчатая торжествующая улыбка. <...>

Медленно усаживаются. Затем Бурлюк встает, вскидывает лорнет, медленно обводит глазами собравшихся, как опытный актер, и выпаливает рычащим голосом:

— Я попробую вбить в вашу мягкую душу из глины и мусора — гвоздь! И на этот гвоздь я повешу прекрасную картину нового искусства.

И начинает говорить о единственном искусстве современности — футуризме.

Надо отдать ему справедливость — он прекрасный оратор и умеет владеть аудиторией. Он, без сомнения, образован и талантлив. Его речь остроумна. Он постоянно пересыпает ее цитатами из футуристической поэзии.

— Теперь не времена Рафаэля, когда кисточка любовно выводила какой-нибудь хвостик. Эти времена прошли безвозвратно, — кричал Бурлюк, потрясая лорнетом. — Мы пришли, мы творцы новой жизни и прямо из ведра плещем краски бодрости и жизни в вашу больную расплывчатую душу.

Маяковского он называет пророком, который предсказал в своих стихах революцию еще два года тому назад.

— «Сегодня надо кастетом кроиться миру в черепе!»[1749] — цитирует Бурлюк Маяковского и добавляет: — Это написано за два года до революции, а кажется, будто вчера или сегодня!

Затем он любезно доводит до сведения аудитории, что Маяковский был такой прилежный, способный, что уже шестнадцати лет знал наизусть «Капитал» Маркса.

— «Все искусство — всему народу»[1750], вот лозунг, — выкрикивает «отец футуризма», — за который мы боролись и боремся! Число последователей футуризма растет ежедневно! <...> Да, наш новый источник, быть может, пока и непонятен, но несомненно, что он животворящ!

Вслед за Бурлюком выступает Спасский.

— Сей муж — «кинофор», — рекомендует его Бурлюк, — это по-гречески, а по-русски просто — «несущий собак», ибо на челе его нарисованы собаки. Он споет сейчас Северянина — «мороженое из сирени».

В зале поднимается шум, и раздаются крики: Старо! Новенького подавайте! Прошлый раз то же самое было...

— А чего же, вы надоедаете каждый день? — огрызается Бурлюк. Раздаются свистки.

— Эге, у кого-то в голове свистит! — кричит «отец футуристов».

Спасский поет Северянина. После его пения поднимается рахитичный Четвериков и что-то бормочет о «бизе», о новом меню, об Адаме и разных духах, задувающих свечи, что он и показывает наглядно трижды.

После бормотания Четверикова Бурлюк декламирует Маяковского и Каменского.

— Ну-с, теперь довольно читать мрачные и грозные стихотворения! Сейчас я прочту свои стихеты, тонкие и нежные.

— Ими я хочу приветствовать нежные женские создания, присутствующие здесь.

Эти тонкие и нежные стихеты немного кровожадны.

— «Питаться мы должны
девическим мясом»[1751] —
декламирует Бурлюк.

— «Хочу плясать танго с коровами»[1752]. И т.д. и т.д.

По окончании чтения нежных стихет открываются прения. Первым выступает сектант Тихомиров. Он пронзительно поет какую-то сектантскую песню, в которой говорится о новой земле, где душа получает радость и удовольствие.

После Тихомирова поднимается Антон Сорокин. В руках его огромный сверток. Медленно раскрывает его. Публика заинтригована. Вынима-

ет подсвечник со свечой, зажигает ее и начинает, не произнося ни слова, показывать какие-то рисунки. Потом читает «манифест». В этом манифесте он объявляет себя королем и государем писателей.

— Приказываю всем местным газетам, — заканчивает Сорокин чтение манифеста, — завести автомобили и возить на них мозг сибирской нации, знаменитого писателя Антона Сорокина!

Вся аудитория неудержимо хохочет. Сорокин довольный, улыбающийся удаляется.

Далее выступает г. Некрасов. Он говорит, что футуристы шарлатаны, шуты, гаеры.

— Здесь я не слыхал ни одного нового слова! — восклицает он.

Это — замызганная шарманка.

Г. Маслов доводит до сведения присутствующих, что он остался очень доволен лекцией Бурлюка и находит ее блестящей.

«Грандиозарь» футуристов затянулся до 12 часов ночи. Публика стала расходиться, не дожидаясь окончания[1753].

Для сравнения приведем другой отчет, посвященный «Экстраординарной лекции-вечеру Грандиозарь» (4 марта1919):

Бурлюк человек, бесспорно способный и умный, но он очень слабый поэт. По тому, какие иногда искры подлинного поэтического огня вспыхивают в его лекции, с каким удовольствием и чувством цитирует он корифеев русской и западноевропейской литературы, видно, что сам он «для себя» любит и ценит не только «футуристическое», но и прежнее, старое искусство, стоявшее выше современности, выше всех времен и народов, что он отлично понимает его.

Но Бурлюк вместе с гастролирующим с ним же абсолютно бездарным Борисом Четвериковым и К° по своим, не имеющим ничего общего с чистым искусством, соображениям «для публики» рисует на щеках шутовские фигурки, надевает шутовской колпак — в виде красного жилета и розовой кошки в петлице и забавляет публику <...>.

Бурлюк чрезвычайно находчив и остроумен, он прекрасный комик, он великолепный имитатор Северянина и Маяковского. И если не относиться к его трюкам серьезно, как отнеслась небольшая часть публики, можно было весь вечер весело и простодушно хохотать.

Это был веселый и забавный вечер, на котором бесконечно смешили пусть несколько грубые, но забавные фокусы Бурлюка, местных enfats térribles Антона Сорокина, Спасского и других.

Не менее смешили и выступления тех «негодующих на футуризм» местных оппонентов, которые не поняли, что в этом зале происходит совсем не серьезный диспут об искусстве, а просто веселое, забавное полуциркового характера представление[1754].

О последнем вечере Д. Бурлюка в Омске (6 марта 1919) и о диспуте на дополненной выставке (9 марта 1919) газетных сведений не обнаружено.

Любопытные подробности содержатся в воспоминаниях Е.Д. Спасского: «Бурлюк отличался невероятной энергией. Через час после приезда в город он находил помещение для выставки и концертов. В тот же день давал в местную газету статью о футуризме. Вечером мы развешивали картины, и в 10 часов утра был вернисаж. Причем мы с утра и до 12 часов дня, надев свои пестрые жилеты, гуляли по городу, привлекая тем самым большую толпу народа. Около часа дня мы возвращались на выставку с шумной толпой. Вход на выставку всегда был бесплатный, но начиналась бойкая продажа программок и книг. Поднимался страшный шум от недоумения перед футуро-картинами, и обычно нас просили и с интересом, а часто и с возмущением дать пояснение картинам. Тогда Додя обращался ко мне и просил сказать несколько слов о новом течении в искусстве и объяснить непонятное. Но, как только я кончал говорить, он тотчас же появлялся рядом со мной со шляпой в руке и, обходя всех, говорил: "Всякий труд должен быть оплачиваем" и, шутя, собирал порядочную сумму. <...> На выставках, кроме программок и книг, продавались и картины, Бурлюк чуть ли не в каждом городе продавал "портрет моего дяди"[1755]. Он делал его быстро в гостинице, вклеивая куски газеты в разорванное углами лицо, имеющее три глаза, два носа и так далее. Сам я относился к исканиям новых форм очень серьезно, и подобное легкомысленное отношение Доди меня немного шокировало»[1756].

Д. Бурлюк провел в Омске весь март и начало апреля[1757]. Подружился с Антоном Сорокиным, считая его «природным футуристом», в котором «все особое, оригинальное»[1758]. Сохранился документ:

> От Всероссийской федерации футуристов.
> Национальному Великому писателю Антону Сорокину.
>
> Извещение
>
> Я, Давид Бурлюк, отец российского футуризма, властью, данной мне вождями нового искусства, присоединяю Вас, Антон Сорокин, в ВФФ.
>
> Приказываем отныне именоваться в титулах своих Великим художником, а не только писателем, и извещаем, что отныне Ваше имя вписано и будет упоминаться в обращениях наших к народу в следующем порядке: Давид Бурлюк, Василий Каменский, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Игорь Северянин и Антон Сорокин.
>
> Подписали, ОРФ <отец российского футуризма>, Действительный член-учредитель общества «Бубновый валет», член президиума московских художественных организаций Давид Бурлюк. Скрепил Евгений Спасский[1759].

Конечно, «всероссийская федерация футуристов» существовала лишь в воображении Д. Бурлюка и служила своеобразным мифом, призванным подкрепить другой еще не утвердившийся миф — титул «отца российского футуризма». Впрочем, последний не был таким уж беспочвенным: недолгое пребывание Д. Бурлюка оказало влияние на художественную

молодежь Омска, существенно радикализировав у некоторых молодых художников взгляды на искусство.

В апреле 1919 года Д. Бурлюк, миновав Новониколаевск[1760], приехал в **Томск**. Бесплатная выставка картин (19—27 апреля 1919) была устроена в помещении женской гимназии Тихонравовой (Нечаевская ул.). Экспонировалось более 250 работ 15 художников. Специально были выделены отделы последних течений живописи: супрематизм, кубизм, футуризм. Ежедневно в 12 и 4 часов дня давались бесплатные объяснения картин[1761].

Одновременно с выставкой в Томском университете была устроена «Экстренная лекция — Грандиозарь» (23 апреля 1919) с участием Д. Бурлюка, Пуантиллины Норвежской и «лауреата уральских поэтов» Б. Четверикова[1762]. Два других вечера состоялись 24 и 26 апреля. Кроме того, Общество любителей искусств устроило собеседование о новой живописи (29 апреля 1919), на котором вступительную речь о новой живописи произносил Д. Бурлюк[1763].

На выставке и вечерах продавалась «оптом и в розницу» книга Д. Бурлюка «Лысеющий хвост». Материальный успех гастролей позволил Бурлюку издать в Томске «Газету футуристов», содержавшую «Декрет о заборной литературе — росписи улиц — о балконах с музыкой — о карнавалах Искусств» В. Каменского, стихи В. Маяковского, рисунки, стихи и заметки Д. Бурлюка, «Железобетонную поэму» и стихи В. Каменского.

По окончании томских выступлений, с трудом попав на поезд, Д. Бурлюк, по его собственному признанию, «не решился потерять место и проехал мимо Красноярска»[1764]. После Томска Д. Бурлюк прибыл сразу в **Иркутск**. Вместе с ним приехала Пуантиллина Норвежская, а также, видимо, А. Сорокин и Е. Спасский. Уже 8 мая 1919 они выступили на студенческой вечеринке.

> <...> Состоялось открытие еженедельных студенческих вечеринок «Наши воскресенья», организованных по инициативе клубной комиссии при организации студенчества в Иркутске. Первое «Наше воскресенье» прошло с большим оживлением. <...> Немало способствовало оживлению и прибытие на вечер футуристов Д.Д. Бурлюка, Пуантиллины Норвежской с другими местными поэтами. Д. Бурлюк продекламировал целый ряд произведений своих собственных, Маяковского, Игоря Северянина и др. поэтов.
>
> Поэт Анчаров прочел несколько стихотворений под аккомпанемент ритмических движений.
>
> Затянулся вечер до 4 часов утра[1765].

Бесплатная выставка картин, содержавшая к этому времени уже около 300 экспонатов, работала сначала (9—11 мая 1919) в помещении Губернской земской управы (угол Большой и Малой Блиновской ул.)[1766], а затем (16—21 мая 1919) в помещении Иркутского народного университета (угол 5-й Солдатской ул. и Власовского пер.)[1767]. Ежедневно на выставке давались объяснения и устраивались диспуты. Там же прода-

валась книга Д. Бурлюка «Лысеющий хвост» и томская «Газета футуристов». Иркутское общество художников приобрело работы Д. Бурлюка «Портрет моего дяди» и Е. Спасского «Настроение ночного всадника».

Один из посетителей выставки, подписавшийся как «член Петроградского Союза Деятелей Искусств», опубликовал довольно едкий отзыв:

> Пришли. Брезгливое удивление: кроме пяти полотен, которые могли бы, возможно, быть приняты на выставку футуристов, футуризма нет: безнадежно развесились младшие классы «Поощрения», чающие академии по классу Маковского и Клевера, питомцы Гольдблатта, Подоляна. Импрессионизм хороших, скромных юношей, лиц по лучшим правилам «дамской» техники, пейзажики. <...> Слышим «девушка — аромат весны», «академическую картину можно подделать, футуристическую — нельзя, она — чек», демонстрирование автографов — где двери? <...> Бурлюк, имя которого упоминается на нескольких языках, — кажется авторитетом. Ткнет в Бодаревского, во всю академию, скажет: «футуризм» — поверят.
>
> Осторожно![1768]

Одновременно состоялись два футуристических вечера. Первый из них «Вечер — Грандиозарь» (14 мая 1919) с участием «великого футуриста», «отца российского футуризма и председателя федерации футуристов России» Д. Бурлюка, Пуантиллины Норвежской и др., состоявшийся в Большом зале Городской управы, прошел по обычной программе (лекция Д. Бурлюка, «поэзо-концерт»)[1769]. Второй вечер (18 мая 1919) с программой: «1. Стихобойня. 2. Засада гениев. 3. Большой диспут (эстрада всем)» прошел в помещении клуба имени Н.П. Патлых (Пестеревская ул.). На этом же вечере предполагался «конкурс на звание короля байкальской поэзии и на денежную премию по присуждению публики»[1770].

По окончании иркутских выступлений к гастрольной группе Д. Бурлюка примкнул также иркутский художник Н.А. Андреев[1771], вероятно вместе со своими картинами.

Во второй половине мая 1919 года Д. Бурлюк выезжал из Иркутска на угольные шахты в Черемхово (Иркутская губ.), где выступал в здании Общественного собрания (24 мая 1919) с обычной программой[1772].

Следующей остановкой стала **Чита**. Передвижная бесплатная выставка картин, скульптуры, этюдов и рисунков (13—17 июня 1919), состоявшаяся в павильоне сада имени Жуковского, представляла уже работы 24 художников, принадлежавших к различным направлениям искусства: классицизм, реализм, академизм, импрессионизм, неоимпрессионизм, примитивизм, кубизм, футуризм и супрематизм[1773]. Новинкой выставки стали скульптуры проживавшего в Чите Иннокентия Жукова и его ученика Ц. Сампилова. Ежедневно в 4 часа дня Д. Бурлюк давал пояснения картин[1774].

Приведем обзорную заметку, авторство которой принадлежит Д. Бурлюку:

Открывшаяся вчера выставка картин представляет для Читы большой интерес. На ней около 300 №, причем впервые в Сибири, есть несколько холстов от нашумевшего направления — футуризма. Есть много рисунков, тонкие по исполнению акварели худож<ников> Добрынина и Архангельского порадуют глаз истинного ценителя. Много работ учеников знаменитого К. Коровина[1775]. <...>

Известный петроградский скульптор Ин. Н. Жуков — ученик зн<аменитого> французск<ого> мастера Бурделя дал для выставки свои новые произведения.

Обращают на себя внимание работы якута Сампилова — его «Забайкальский казак» и «Покуривает» прямо хороши.

Желательно, чтобы этот самородок талант имел возможность пройти серьезную школу. Выставка продлится только до среды 18-го июня. Поэтому поспешить ее посещением не лишнее[1776].

В глазах местного журналиста все выглядело несколько иначе. Сначала на глаза ему попалась томская «Газета футуристов»: «В выпуске первом "Газеты футуристов" воспроизведен рисунок осла Д. Бурлюка. Под этим ослом подпись, начертанная, наверно, этим же футуристом: "Только я не покупаю "Газету футуристов". Но ведь, я — осел!"». Отметив, что одновременно продавался «маленький листик каталога выставленных картин <...>. На столике кассы виднелись еще и еще какие-то книжки», журналист, скрывшийся за инициалами В.К., перешел к работам Д. Бурлюка:

Вот перед вами какой-нибудь красный кружок, черная полоска, лиловый угол или что-нибудь подобное, и это — картина, обозначенная в каталоге как эскиз.

Вот детски-карикатурно нарисован парикмахер без головы, тогда как голова его благодушествует на окне.

Бурлюк принужден словесно объяснять, что голова парикмахера занята дамой, идущей мимо окна (кстати, даму не видно, а видна лишь ее собака); поэтому голова и нарисована на окне.

Таких же комментарий требуют и другие картины, принадлежащие кисти арлекина живописи. Эти комментарии не оригинальны. Хотите узнать, почему шесть ног у лошади, рисунок которой хуже деревянной игрушечной лошадиной фигурки, выковоренной тупым перочинным ножом? — Возьмите в местной библиотеке сочинения Маринетти, итальянского футуриста, и найдите там объяснение[1777].

Д. Бурлюк отреагировал весьма остроумно: среди картин появился «чрезвычайно "интересный" экспонат: 4 р. 50 коп., уплаченн<ые> за брошюры о футуризме г. В.К. из "Забайкальской нови"»[1778]. Журналист остался доволен, что «выставка обогатилась новым экспонатом: вырезкой из нашей газеты с моей статьей и возвращенными мне деньгами, которые я заплатил за "Газету" и программу. Мои друзья негодовали за эту, по их выражению, выходку, на известного "поэта" Давида Бурлю-

ка, но мне его поступок доставил лишь несколько веселых секунд. “Знаменитый” Бурлюк в данном случае обнаружил находчивость, которая подкупает в его пользу»[1779].

Редакция «Забайкальской нови» дистанцировалась от своего сотрудника и отметила, что упреки его напрасны: выставка бесплатная и «публика в большом количестве посещает выставку. <...> Д.Д. Бурлюк дает к картинам пояснения, которые, несмотря на их некоторую парадоксальность, очень интересны и не вызывают мелочного подхихикивания публики»[1780].

Сам Д. Бурлюк счел нужным письменно ответить журналисту:

> <...> Я, как каждый, имею право требовать истины.
>
> В заметке о выставке В.К. допускает нарушение ее по двум пунктам, — оба опровергаю.
>
> 1. На выставке представлено творчество 25 художников, В.К. заметил и поносит только меня — (всю выставку в моем лице). Это несправедливо и неосмотрительно.
>
> 2. Выставка бесплатна, покупка чего бы то ни было не обязательна — В.К. волен покупать газету футуристов и проч., добрая воля. Но В.К. должен быть добросовестным и понимать, что 1) печать в Томске, где газета издана, дороже здешней и что 2) если В.К. мне запретит вообще всякую продажу на выставке, то я не смогу вести своего полезного дела по художественному просвещению провинции устройством бесплатных выставок.
>
> Деньги, внесенные г. В.К. (4 р. 50 к.) в кассу выставки, я выбросил[1781].

По окончании гастролей появились признания, что «выставка — событие в духовной жизни читинцев. Пусть выставка, вернее, отдельные части ее режут с непривычки глаза, пусть некоторые номера ее (отдел супрематистов, напр.) в настоящем виде их для глаза представляют ничто, все же и эти последние говорят нам о том, что совершается в среде художников»[1782]. Этот «отдел супрематистов» создает определенную загадку: откуда посреди Сибири (проездом из Омска в Томск) в составе выставки вдруг появились «супрематические» работы? Однако если учесть, что Д. Бурлюк руководствовался идеей художественного просвещения провинции, а также собственным признанием, что «в промежутках между лекциями я работал кистью и моя выставка увеличивалась»[1783], можно предположить, что все работы «супрематического отдела» были созданы Бурлюком. Возможно, он по памяти повторил работы супрематистов, виденные им в Москве и Петрограде, или, уловив стиль, создал свои варианты[1784]. Подмеченное Е. Спасским «легкомысленное отношение» Д. Бурлюка к исканиям новых форм, способность работать в различных живописных манерах и неоднократное повторение собственных работ — все это делает высказанное предположение более-менее вероятным. Окончательному решению этой загадки способствовал бы каталог читинской выставки. Однако на сегодняшний день ни один экземпляр этого «маленького листика» не обнаружен.

В период работы выставки состоялись две «экстраординарные лекции» Д. Бурлюка «Грандиозар» <так!>. Программа первого вечера (16 июня 1919) состояла из двух отделений: 1. Лекция «Футуризм — единственное искусство современности». 2. Поэзоконцерт. Северянин — поэзы; Маяковский — сказки; Каменский — разбойничьи песни. Выступает знаменитый Давид Бурлюк. Футуристка Пуантиллина Норвежская и др.[1785]

Лекция и поэзовечер Д.Д. Бурлюка, устроенные в павильоне сада Жуковского 16 июня, привлекли много публики и прошли с большим подъемом. Д.Д. Бурлюк, счастливо сочетающий в себе лектора, конферансье, заставил иронически по началу настроенную публику слушать себя с глубоким вниманием. Безусловно, в его лице футуризм имеет прекрасного глашатая, инструктора, трубадура. Диспут, состоявшийся после лекции, вследствие детской беспомощности оппонентов (мы исключаем интересную речь г. Поздняка из этого числа), «возражателей», как их называл г. Бурлюк, был мало интересен и скучноват[1786].

Вторая лекция «Грандиозар» (17 июня 1919), согласно анонсам, также включала выступление Д. Бурлюка, «футуристки» Пуантиллины Норвежской, поэзоконцерт и диспут[1787].

Лекции или, иначе, поэзо-концерты имели целью осветить не футуризм в целом, а специальную область его — поэзию. Справился с этой задачей Д.Д. Бурлюк с внешней стороны блестяще: знакомство с литературой, острая диалектика, хорошая дикция и проч. признаки бывалого и талантливого лектора, видимо, импонировали публике. <...> Немногочисленным и слабым возражателям Д.Д. Бурлюк возражал или каламбурами или общими местами, заметно подразделяя их <оппонентов. — *А.К.*> на две категории: «высших» и «низших». Первые, которые были способны понять остроты и отплатить их автору той же монетой, их <остроты. — *А.К.*> по своему адресу не услышали; вторые же, которые, судя по репликам, принимали их за обиду, получали последних в удвоенной порции[1788].

В связи с этими выступлениями необходимо отметить благожелательную статью о футуризме местного поэта П. Незнамова[1789], а также появившуюся позднее статью Д. Бурлюка «Художественная жизнь Сибири»[1790].

Из Читы Д. Бурлюк налегке поехал во **Владивосток**, куда прибыл 25 июня 1919[1791] и встретился с Н. Асеевым и С. Третьяковым.

Вчера, 27 июня, состоялся банкет Д. Бурлюка, в котором приняли участие К.М. Синякова, Н.Н. Асеев, С.М. Третьяков и Венедикт Март.

Д.Д. Бурлюк объявил Владивосток — центром — столицей футуризма в Сибири и поделился впечатлениями своей поездки по Сибири, где, по его мнению, футуризм оказался на неожиданной высоте.

Присутствовавшие на банкете объявили свою беседу конференцией, иначе собором футуризма, и постановили не откладывая приступить к подготовке футуристического сезона осенью во Владивостоке. Решено сосредоточить во Владивостоке все имеющиеся и рассеянные по Сибири материалы по футуризму, главным образом литературу футуристов.

Затем присутствующие, каждый по очереди, приветствовали Д. Бурлюка.

Венедикт Март сообщил, так сказать, «историческую справку» о возникновении во Владивостоке первой футуристической попытки — о созыве Н.Н. Асеевым впервые во Владивостоке в 1917 году «дальневосточной конференции футуристов». Таким образом, первенство в столице футуризма принадлежит ему.

Бурлюк со свойственным ему остроумием роздал членам «великой пятерки футуризма» меткие клички. Собор окончился обдумыванием тезисов будущего манифеста[1792].

Вместе они наметили программу ближайших действий. Асеев писал по этому поводу:

Предполагается в предстоящем зимнем сезоне выступить согласованно объединенным футуристам, как на литературном поприще, так и организацией картинных выставок, футуристического книжного магазина, лекций, выступлений и т.д.

Д.Д. Бурлюк выезжает на днях в Челябинск, где он оставил свои картины, и к осени думает возвратиться во Владивосток, который и будет объявлен временной базой деятельности объединенных футуристов Сибири.

<...> В дальнейшем Бурлюк думает посетить Токио, где в последнее время очень сильно возрос интерес к футуристической живописи. Как известно, японскими ценителями приобретен целый ряд картин Пикассо, Ле Фоконье, Сезанна и др.[1793]

Не устроив ни лекции, ни выставки, Д. Бурлюк возвратился в Челябинск, забрал семью и родных и 13 июля 1919 накануне прихода Красной Армии (Челябинск был занят Красной Армией 24 июля 1919) с трудом выехал из охваченного паникой города[1794]. По дороге он заболел тифом. Его жена М.Н. Бурлюк, чтобы найти врача, вместе с больным и семьей сошла с поезда в **Никольске-Уссурийском** (14 августа 1919). Д. Бурлюк поправился только через три недели и возобновил свои выступления.

По сравнению с читинской, никольск-уссурийская бесплатная выставка картин (11—14 сентября 1919), состоявшаяся в Народном доме (Барановская ул.)[1795], имела несколько сокращенную экспозицию (250 номеров и около 20 художников), что связано, по-видимому, с отсутствием скульптурных работ И. Жукова и Ц. Сампилова, а также картин некоторых художников.

Накануне открытия выставки Д. Бурлюк опубликовал рекламную статью:

11 сентября в четверг открывается бесплатная выставка картин, устраиваемая г-ном Бурлюком. Выставка будет открыта всего 4 дня. Поэтому лица, желающие ознакомиться с творчеством около 20 художников, — среди которых есть видные столичные мастера, должны поспешить. Кроме того, ежедневно в 4 ч. дня г-н Бурлюк даст на выставке бесплатные пояснения картин.

А такие пояснения могут оказаться не лишними для Никольск-Уссурийцев, т.к. на выставке впервые в Сибири представлены последние течения в живописи: Супрематизм и Футуризм, с каковыми в провинции вообще мало знакомы. О сущности футуризма в живописи мы поговорим в следующей заметке[1796], а пока еще несколько слов о выставке картин в ее других отделах — реализме и импрессионизме. На выставке имеется около 50 акварелей работы П. Добрынина и Архангельского. Наряду с рисунками художника Мощевитина томская газета «Сегодня» — говорит о них: «все это первоклассные художники, которых Томск, вероятно, никогда не видал и не увидел бы, если бы не чрезвычайные события последнего времени, загнавшие к нам в Сибирь многих представителей столичного художественного мира и их произведения».

Акварели этих художников исполнены в стиле академического реализма.

Образцом импрессионизма — являются картины (пейзажи) г-на Бурлюка, а также работы Е. Спасского и прекрасные цветы Лидии Еленевской.

Из лиц, находящихся сейчас в Никольске-Уссурийском, обращают на себя внимание художник В. Пальмов — его портретные эскизы очень характерны. Художник в 1914 г. окончил Моск<овское> уч<илище> живописи и был учеником известного Коровина[1797].

Согласно газетной хронике, выставка неплохо посещалась публикой: «За 2 дня прошло около 800 человек — было продано много литературы футуристов, а также несколько картин, в том числе Некрасова — “Историческая сценка” и Сорокина “Черный глаз” и 4 акварели Добр<ынина> Арханг<ельского>»[1798]. Д. Бурлюк заявил: «Я доволен выставкой в Никольске. Публика проявила вдумчивое отношение, многие посещали ее по несколько раз. Обращались за разъяснением непонятного»[1799]. Одна картина (Е. Спасский «Баня») была даже похищена. Д. Бурлюк через газету обратился к вору с просьбой вернуть, но желаемого результата, видимо, не добился.

Одновременно в Народном доме состоялись два вечера «Грандиозар» (13 и 14 сентября 1919) по стандартной программе, включавшей лекцию Д. Бурлюка «Футуризм — единственное искусство современности» и поэзоконцерт из произведений И. Северянина, В. Маяковского, В. Хлебникова, Д. Бурлюка и В. Каменского[1800]. Кроме Д. Бурлюка анонсировалось выступление «московской футуристки» Пуантиллины Норвежской и др. Обещалось, что «футуристы выйдут разрисованными»[1801]. Отчетов о вечерах не обнаружено.

Следует упомянуть также опубликованную в местной газете статью Д. Бурлюка «Художественная жизнь Сибири»[1802], появившуюся почти одновременно с читинской публикацией.

На последней неделе сентября 1919 года Д. Бурлюк выехал во **Владивосток.**

Владивостокская бесплатная выставка картин (27 сентября — 4 октября 1919) состоялась в театре Е.М. Долина (городской сад) и включала около 300 работ свыше 30 художников «всех направлений, школ, от реалистов до футуристов <и> кубистов»[1803]. Ежедневно Д. Бурлюк давал объяснения картин. Там же продавались книга «Лысеющий хвост» и «Газета футуристов».

Накануне выставки была опубликована рекламная статья:

> Выставка уже прошла некоторые города Сибири; последнее ее местопребывание было в Никольске-Уссурийском, где г-н Бурлюк ежедневно и в определенные часы давал бесплатные пояснения картин.
>
> На выставке, которая не является выразительницей какого-либо определенного течения, представлены, между прочим, супрематические и футуристические направления.
>
> Кроме того, богат реалистический и импрессионистический отделы.
>
> На выставке имеется до 50 акварелей П. Добрынина и Архангельского.
>
> Во Владивостоке примкнули к выставке еще несколько художников и скульпторов.
>
> О неподражаемости импрессионистических пейзажей художника Д. Бурлюка говорить не приходится; великолепны работы Е. Спасского и цветы Лидии Еленевской.
>
> Выставка, пройдя города: Челябинск, Иркутск, Читу, Екатеринбург, Омск, Томск и другие, — везде благожелательно отмечена местной прессой[1804].

Отклики владивостокской печати отразили разные точки зрения. Один из обозревателей отметил, что «наименее интересным, крайне убогим по заданиям и по выполнениям является именно футуристический отдел. Обычные, полагающиеся, так сказать, по штату в этих случаях картины, вернее, наскоро намалеванные плакаты с нелепым нагромождением треугольников, квадратов, голубых сердец, пронзенных красными стрелами, нарочито искривленных, изуродованных и раскрашенных в зеленые и синие цвета голых фигур. Обычны же и развязные объяснения, делаемые господами экспонентами публике с залихватски ученым видом»[1805].

Другой отклик был более взвешенным, хотя его автор не скрывал своих реалистических пристрастий:

> Выставка картин во Владивостоке вместе с папой русского футуризма, поэто-беллетристо-лекторо-художником Д. Бурлюком заинтересовала публику.
>
> Гвоздем этой выставки является, конечно, фигура самого Бурлюка в широких шароварах из пестрой драпировочной ткани[1806], в ярком жилете, с треугольником на щеке. <...> Он несомненно талантливый человек, но, может быть, ему, как и многим талантам в России, не удалось развернуть-

ся, ярко блеснуть красотой, а захотелось известности, славы, на которую он был вправе рассчитывать. <...>

Беседуя с Бурлюком, я чувствовал, что передо мной человек с большой артистической душой, чуткий, добрый, остроумный, располагающий к себе, и как-то невольно переставал замечать и треугольник на щеке, и его шаровары с пестрыми цветами. <...>

Не только реально написанные пейзажи, но даже маленький натюрморт Бурлюка мне больше говорит о нем, чем все его футуристические картины.

У Пальмина <В. Пальмова? — *А.К.*> прекрасны этюды для портретов и тут же рядом яичница с луком на футуристических полотнах, а к одному из таких прикреплены оборки кружев и чулки.

Очень недурны акварели петроградских академиков.

Из местных художников представлен многими картинами Баталов.

Оригинально по замыслу панно М. Афанасьева «Фавны». <...>

Интереснее всего г. Комаров. В своих миниатюрах он бесподобен как тонкий рисовальщик, одаренный большим вкусом и изяществом[1807].

Одновременно с выставкой состоялись две лекции Д. Бурлюка. Первая лекция «Футуризм — единственное искусство современности» (3 октября 1919), состоявшаяся в зале Коммерческого училища, «собрала порядочную аудиторию слушателей».

В своей лекции Бурлюк объяснил значение футуризма в будущем и сущность его. Во время лекции публика сохраняла тишину и по окончании лекции даже аплодировала Бурлюку[1808].

Вторая лекция «Искусство — забава сытых» (4 октября 1919) состоялась в театре Долина и, согласно анонсу, посвящалась дебатам. Кроме «великого футуриста» Д. Бурлюка было обещано участие Пуантиллины Норвежской и Венедикта Марта, «в разговоре об искусстве примут участие поэты, поэтессы»[1809].

В суммарном отчете об обеих лекциях рецензент отмечал:

Начинает их г. Бурлюк, по установившемуся обыкновению, ругательским разоблачением «запыленности и дряблости мещанских душ», явившихся послушать его лекцию. Заявив затем, что футуризм — наиболее свободное течение искусства, прибавляет, что задача футуристов — перевоспитать (то есть навязать?) эстетические требования публики, так как прежние идеалы и формы искусства, по мнению г.г. футуристов, устарели и должны умереть!

«Всякое направление искусства, достигнув своего апогея, должно угаснуть», — заявляет дальше г. Бурлюк и через несколько фраз говорит о том, что в настоящее время отрицать ценность футуризма — безнадежная и провинциальная задача, так как это направление уже общепризнано универсальным и демократичнейшим. <...>

Иллюстрируется лекция все теми же давно известными и избитыми стихотворениями Маяковского и Хлебникова. Не забывает г. Бурлюк дек-

ламировать и свои «стихетты», впрочем, самореклама со стороны г. Бурлюка является вообще превалирующим элементом лекции.

Единственный интересный момент имел место на второй лекции, когда местные авторы гг. Март и Асеев декламировали свои произведения.

Изданная, по-видимому, однажды навсегда в городе Томске «Газета футуристов» продается и на этот раз[1810].

Естественно, в глазах Н. Асеева все выглядело иначе. Он писал об этих выступлениях Бурлюка:

<...> Так же иронически любезен он с публикой. Так же быстро и не надуманно-беззлобно парирует он выходки «борцов из почтеннейшей публики», <...> так же фанатично и увлекательно стоит он за любимое им каждой каплей крови искусство. <...> Поняли ли, что мыслимый ими, как «разрушитель», Бурлюк вот сейчас, в годины тяжелого испытания искусства, остался единственно не опустившим руки собирателем и проповедником его, не изменившим его заветам?..[1811]

Во Владивостоке завершилось «большое сибирское турне». Не оставляя мыслей о поездке в Японию, Д. Бурлюк на год задержался на Дальнем Востоке.

Осуществляя во время турне просветительскую деятельность, Д. Бурлюк в иных формах следовал тем же принципам, что и футуристы во главе Отдела ИЗО Наркомпроса. Его действия были обусловлены принципами демократизации и свободы искусства («все искусство — всему народу»). Конечно, в одиночку без государственной поддержки эта деятельность имела скромный масштаб, но, руководствуясь теми же принципами, он в ряде городов отчислял часть заработанных средств на развитие художественного и народного образования (Златоуст — в пользу Народного университета; Омск — в фонд Художественной школы им. М. Врубеля и кружка студентов инженеров-строителей; Томск — в пользу студентов Томского университета и в фонд художественной галереи при Доме искусств; Иркутск — в фонд Народного университета; Никольск-Уссурийский — в пользу библиотеки Народного дома). По сути, эта позиция близка к стремлению Отдела ИЗО Наркомпроса насадить по всей стране художественное образование. Разница в том, что коллеги Бурлюка перешли на позиции комфутов, а сам он остался анархо-футуристом.

СИБИРЬ

Передвижения деятелей левого искусства по обширной территории Сибири были привязаны к транспортным путям, прежде всего к железным дорогам (транссибирская магистраль) и, в меньшей степени, к речному транспорту. Поэтому территория к северу от транссибирской магистрали в силу своей труднодоступности не привлекала внимания футуристов.

Еще летом 1915 года газеты распространяли слухи о готовящихся сибирских гастролях И. Северянина. Однако не только в Сибирь, но даже на Урал Северянин не поехал. Первым футуристом, отправившимся на «покорение Сибири», стал В. Гольцшмидт, совершивший в апреле—мае 1917 года лекционное турне[1812] по ряду городов, расположенных вдоль транссибирской магистрали; через два года (февраль—май 1919) он проехал аналогичным маршрутом, захватив уже не только Сибирь, но и Дальний Восток. Следом за ним с выставкой и лекциями тем же путем проследовал Д. Бурлюк. Заслуги этих пропагандистов футуризма бесспорны. Между тем различные направления левого искусства начали проникать в Сибирь иными путями, хотя и не столь эффектно, но подчас (в Томске, Барнауле) задолго до приезда столичных гастролеров.

Омск

Гастроли В. Гольцшмидта, безусловно, способствовали пропаганде футуристических идей, однако судить о конкретных результатах этой пропаганды достаточно трудно. Гораздо более наглядными оказались результаты гастрольных выступлений в Омске «главаря сибирских футуристов» Д. Виленского, выступившего на «Первом интимном поэзоконцерте» (19 июня 1918) под псевдонимом Д. Ленский с чтением своих стихов.

> Поэзы Д. Ленского были прочитаны автором и слушались достаточно легко. Все они, конечно, последний крик моды, местами изящны, но все не просты и хотя и оснащены удачными словечками и оригинальными оборотами речи, но как-то излишне вычурны, изломны. Стихи Д. Ленского пока только красивость, а далеко еще не красота <...>.
>
> Как декламатор, автор поэз обладает несколько резким голосом с немного носовым оттенком, небезупречной дикцией и однообразными приемами читки[1813].

Тогда же Д. Виленский с группой единомышленников, к которой примкнул и омский «природный футурист» А. Сорокин, отпечатали в местной епархиальной типографии газету[1814]. Само издание пока не найдено, но согласно рецензии:

> В «Газете футуристов», изданной в Омске, отмечены печатью талантливости стихи Бор. Липковского, который хочет «в уродстве Венеру искать» и находит ее, ибо, по его уверению,
>
> «Каждый — заутреня, каждый — началие,
> В каждом безбрежье, бескрайность, огни,
> Боги у каждого чутко великие.
> Сильные в каждом мудреном цари...
> ...И все необычно красивы кругом»[1815].

Скандал вокруг газеты разгорелся, однако, не из-за этих стихов. Церковная цензура обнаружила недопустимые, с ее точки зрения, материалы. Вопрос о газете приобрел такую остроту, что обсуждался даже на состоявшемся в июле 1919 года епархиальном съезде:

> В епархиальной типографии был напечатан номер новой газеты «Футурист» с кощунственными выходками против христианской веры и нравственности. Этот случай стал предметом обсуждения на заседании съезда. Епархиальное собрание постановило: немедленно отказаться от печатания «Футуриста», впредь не допускать печатания в типографии книг, брошюр, листков и пр. антицерковного направления; о газете «Футурист» довести до сведения Временного Сибирского Правительства с просьбой запретить печатание и распространение таких изданий[1816].

По воспоминаниям Л. Мартынова, «футуристам грозило привлечение к ответственности, и они прибежали к Антону Сорокину: "Мы уезжаем, а вы как знаете!" Но Антон Сорокин не побежал вместе с футуристами <...>, а отправился в редакцию "Омского вестника", в котором на следующий же день и появилось объявление: "Неизвестными гражданами похищено у Антона Сорокина два пуда рукописей"»[1817].

О реакции Временного Сибирского правительства на эту газету ничего не известно. Во всяком случае, инцидент не имел для местных футуристов видимых последствий. Д. Виленский уехал на гастроли в Красноярск; А. Сорокин продолжал выступать в Омске.

В середине декабря 1918 в городе был организован литературно-художественный кружок. На заседаниях кружка, проходивших раз в неделю (по воскресеньям) в помещении «Центросибири» (Госфортовская ул.), выступали С.А. Ауслендер, Б.П. Денике, Н.М. Подгоричани, Г.В. Маслов, Г.А. Вяткин, А.С. Сорокин и др. О выступлениях Сорокина сообщалось, что он «читал стихи каких-то неизвестных поэтов» (29 декабря 1918)[1818]; в другой раз читал стихи И. Славнина (9 февраля 1919)[1819], сидевшего в это время в колчаковской тюрьме; уже после гастролей Д. Бурлюка на очередном заседании кружка «выступал Антон Сорокин, как всегда "с наведенными людьми" — сектантами Тихомировым и Ивановым. Говорили что-то непонятное» (11 мая 1919)[1820].

В воспоминаниях Л. Мартынова упоминается об Александре Вощакине, «молодом крепыше, называвшем себя футуристом. Это был несомненно одаренный поэт»[1821]. Действительно, А.М. Вощакин вместе с Г. Масловым и другими поэтами входил в кружок при редакции журнала «Единая Россия», организовавшем художественно-литературное кабаре «Берлога». На открытии этого кабаре (13 сентября 1919) «г. Вощакин "пропел" несколько надоевших "поэз" И. Северянина»[1822]. Собственные его стихи и прозаические вещи печатались в некоторых омских газетах и журналах.

После отступления колчаковских войск и занятия Омска Красной Армией (14 ноября 1919) литературная жизнь города претерпела существенные изменения. Г. Маслов, эвакуировавшийся вместе с белыми,

умер от сыпного тифа. Активно сотрудничавший с колчаковцами поэт Г. Вяткин после установления советской власти стал «горячим защитником торжества пролетарских идей, пролетарской культуры и пролетарской диктатуры». Тем не менее в Омском губревтрибунале над ним состоялся суд (5 августа 1920) по обвинению в «контрреволюционной агитации в печати при Колчаке». Суд носил показательный характер.

> Вяткин называл свои прежние взгляды заблуждением в результате доверия лживым правительственным сообщениям.
>
> Сознаваясь в сделанном, Вяткин приносит перед трибуналом публичное раскаяние.
>
> Принимая во внимание чистосердечное сознание и публичное раскаяние и применив первомайскую амнистию, трибунал приговорил Вяткина лишить на три года прав выборов и быть избранным и выразить ему за его прошлую работу общественное презрение, из-под стражи освободить[1823].

В лице Г. Вяткина были амнистированы многие сибирские литераторы, сотрудничавшие в белогвардейской прессе и выражавшие подчас проколчаковскую позицию. К числу этих литераторов можно отнести гастролировавшего с Бурлюком Б. Четверикова[1824], отчасти А. Сорокина[1825] и др.

Среди перемен, происшедших в литературно-художественной жизни Омска, представляют интерес возникшие в 1920 году группы молодых поэтов и художников левого направления.

Футуристическая молодежь (Л. Мартынов, А. Вощакин и др.) выступала на Высших военных курсах, в школе ЧОН, в театрах и клубах[1826]. Вспоминая о буйной ватаге молодых футуристов, Л. Мартынов писал: «Что мы делали? Устраивали обструкцию. Скажем, в каком-нибудь из многочисленных клубов ставилась какая-нибудь захудалая, с нашей точки зрения, пьеска, уцелевшая в репертуаре с дореволюционных времен. Мы незаметно проникали за кулисы, и затем кто-нибудь из нас выходил на сцену и впутывался в действие декламацией стихов — “Левого марша” Маяковского, либо “Сарынь на кичку” Василия Каменского, либо своих собственных. Ошеломив этим актеров и завладев вниманием публики, декламатор произносил краткую речь о старом и новом искусстве. Чаще всего дело кончалось аплодисментами и криками: “Читай еще!”. Особенно умели овладеть аудиторией художники Уфимцев и Шабля. Устраивались и просто вечера чтения стихов то перед студентами, то перед курсантами <...>. На этих вечерах опять-таки читали стихи Маяковского, Каменского и, конечно, собственные. Но эти вечера портил чаще всего сам главный их энтузиаст — Антон Сорокин, который, вспоминая старые обиды, начинал рассказывать публике о своих завершенных и незавершенных распрях с редакторами давно уже исчезнувших дореволюционных газет. Иногда, если он выступал перед подготовленной аудиторией, слушатели его наставляли на путь истины. <...> Но иногда поднимался просто шум и свист, и Антон Семенович от огорчения пускался на свои обычные трюки: зажигал свечу “для озарения умов”

или начинал глотать на глазах у публики сырые яйца, показывая этим, как ему трудно перекричать дураков. Оратор он был плохой»[1827].

В 1920 редакцией омской газеты «Советская Сибирь» был организован Дом печати, при литературном отделе (ЛИТО) которого сформировался кружок поэтов и писателей. В него вошли Л. Мартынов. Н. Калмыков, С. Орлов, Н. Семенов (Н.Н. Мартынов) и другие. Для собраний и выступлений членов кружка было выделено пустовавшее помещение синагоги (угол Почтовой и Лагерной ул.). Вечера проходили в этом помещении, а также в клубе им. Подбельского, в здании бывшей Первой женской гимназии или саду «Аквариум»[1828]. Приведем краткий отчет об одном из вечеров:

> 19 января <1921> в клубе им. Подбельского кружком поэтов и писателей устраивался вечер поэзии. Программа вечера представляла различные течения в современной поэзии: пролетарская, футуристическая, имажинистов. По окончании состоялась дискуссия.
>
> Этим же кружком в недалеком будущем предполагается выпуск живых журналов, а также устройство лекций, бесед и т.д. для более подробного ознакомления со всеми течениями в современной литературе[1829].

О других вечерах сохранились не столь сухие сведения. По воспоминаниям Е.С. Долматовой об одном из вечеров в помещении бывшей Первой женской гимназии, накал страстей доводил до рукоприкладства: «В зале первого этажа все расселись на скамейках, а футуристы были какие-то возбужденные. Стол на эстраде был покрыт красным полотнищем. За столом сидел Леонид <Мартынов> со своими друзьями и Антон Сорокин. Помнится, до стихов дело не дошло: кто-то в кого-то бросил книгой, разбили лампочку. Началась драка. Потом, после вечера, футуристы провожали Сорокина домой. А на следующий день Леонид пришел к нам с синяком»[1830]. Эпатажное поведение «неистового» Л. Мартынова описывают и другие мемуаристы: «Сидя на сцене спиной к публике и повернув только голову, с презрительной миной декламировал футуристические стихи, из которых помнятся концовки: “Я, как бумажка, выброшенная в клозет” или “А мне бы только любви немножечко, да десятка два папирос”»[1831].

В феврале—марте 1921 года состоялось несколько «живых журналов» и «живых альманахов», устроенных кружком поэтов и писателей при содействии культпросвета Сибпродкома. О некоторых из них сохранились отчеты.

> 2 марта культпросвет Сибпродкома выпустил третий номер живого литературного журнала. В журнале были помещены стихи Рябова-Бельского, С. Орлова, Самойлова-Кичуйского, Берникова. Куликова и Веры Герман. Большая часть журнала была занята прозаическими произведениями К. Соколова, Судьина, Влад. Язвицкого и Сарнова. После выхода журнала состоялся критический разбор произведений и дискуссия о современных течениях в литературе. <...>

В дискуссии о современном искусстве принимали участие т. С. Орлов (символист) и художник-футурист Шабля[1832].

Культпросвет Сибпродкома в понедельник 7 марта выпустил живой литературный альманах. В альманахе были помещены: стихи Самойлова-Кичуйского, Сарнова, Рябова-Бельского, Кондр. Тупикова, С. Орлова, Мартынова, Лямина, рассказ Конст. Соколова «Манька-Гулящая» и повесть Веры Герман «Море». Читали произведения авторы.

После выхода альманаха состоялся весьма оживленный обмен мнений по поводу прочитанных произведений и новых течений в искусстве футуризма, нео-символизма, уновизма.

Как и предыдущие, этот вечер прошел очень оживленно и привлек много слушателей[1833].

С апреля 1921 начались еженедельные литературные собрания ЛИТО Дома печати, на некоторых из них (10 мая 1921) выступал А. Сорокин[1834]. Однако деятельность омских футуристов весной и летом 1921 года несколько затихла: Л. Мартынов уехал в Балхашскую экспедицию.

В июне 1921 газета «Советская Сибирь» и Дом печати были переведены в Новониколаевск. Туда же переехали многие литераторы. Еженедельные (по вторникам) собрания ЛИТО продолжались некоторое время в другом помещении (быв. здание Коммерческого клуба). Свои произведения читали А. Сорокин, С. Орлов, В. Шебалин, Б. Жезлов, Н. Калмыков и др.

Осенью вместо ЛИТО была создана «Омская артель поэтов и писателей» (устав утвержден 16 ноября 1921). Футуристы приняли активное участие в ее работе. На одном из еженедельных собраний, проходивших по воскресеньям (Лермонтовская, 1), А. Сорокин читал свою прозу «Сагым» и декламировали стихи Л. Мартынов, Н. Калмыков и др. (1 января 1922); на следующем собрании (8 января 1922) был зачитан доклад С. Орлова «О футуризме» (тезисы: 1. Футуризм как литературная школа не существует. 2. Футуризм, несмотря на свое реакционное начало («долой музеи!»), по существу революционен. 3. Футуризм как импульс в истории поэзии повторялся не раз)[1835]. В течение зимы и весны 1922 года прошли также доклады С.В. Орлова «Религия и искусство» (9 апреля 1922), Л.Н. Мартынова «Творчество Георгия Маслова», Н.А. Калмыкова «Лишние слова в стихе», Ф.А. Васильева «Собирание произведений народного творчества», В.Я. Теплякова (В.Я. Шебалин) «Семинарии по изучению техники стиха» и др.[1836] Последний доклад привел к организации в начале марта 1922 еженедельных семинаров по изучению стихосложения под руководством В.Я. Теплякова, Н.Н. Семенова и Н.А. Калмыкова. Кроме того, на еженедельных собраниях читались произведения членов артели, главным образом стихи. Выступали Г. Вяткин, Н. Калмыков, С. Орлов, Л. Мартынов, К. Урманов, Н. Семенов, О. Черемшинова, Е. Андреева и др.[1837] Согласно одному из обзоров работы омской артели, «среди поэтов есть представители всех направлений от сторонни-

ков старого классического стиля до футуристов и имажинистов включительно»[1838]. Стихи членов артели, в том числе Л. Мартынова, Н. Калмыкова, Н. Семенова, С. Орлова, А. Сорокина, публиковались в омском журнале «Искусство» (1921. № 1; 1922. № 2).

Подводя итоги полугодовой деятельности артели, Г. Вяткин писал:

> Наиболее интересным из левой молодежи является Леонид Мартынов, поэт еще очень юный и шаткий, находящийся под сильным влиянием Маяковского и имажинистов, но несомненно даровитый с проблесками определенной самостоятельности. Крупную роль играл в артели Виссарион Шебалин (Тепляков), прекрасный теоретик, знаток древней литературы и автор умных и тонких стихов. Останавливали на себе внимание отдельные произведения и некоторых других членов артели: Н. Калмыкова, В. Берникова, Г. Дружинина, Н. Семенова, С. Орлова, Кс. Львовой, Е. Андреевой, Е. Минина и др. Умело и добросовестно вели работу по теории стиха (к сожалению, не закончили занятий) Н. Семенов и В. Шебалин. <...>
>
> Собрания артели проходили слишком часто, еженедельно, а — при ограниченном составе активных членов — это неизбежно влекло за собой повторение и скуку: нередко собрания проходили вяло и тускло или, — вследствие малой дисциплинированности некоторых участников, — приобретали нежелательный характер[1839].

С июля 1922 артель бездействовала «вследствие отсутствия средств, помещения и инертности членов»[1840].

Отдельно следует остановиться на состоявшемся в помещении рабфака (быв. Политехнический институт) литературном суде над левыми течениями в литературе и искусстве (16 января 1922). Докладчиками выступили художник В.М. Римский-Корсаков и член президиума рабфака И.И. Войтов. Последний — Ипполит Иванович Войнов — уже встречался на этих страницах: весной 1914 года он выступал вместе с ростовскими-на-Дону футуристами. По профессии — журналист, по партийной принадлежности — социал-демократ (меньшевик) Ипполит Войтов в марте 1917 года занял должность председателя Вятского Совета рабочих и солдатских депутатов[1841], был избран (июль 1917) гласным Вятской городской думы[1842]. Большевистская революция разрушила его карьеру. Войтов перебрался в Челябинск, где в местной прессе (август 1918) опубликовал ряд антибольшевистских статей. В конце лета 1918 поступил на работу зав. отделом Казначейства Главного финансового управления Временного правительства Урала; в 1919 году работал в Уральском союзе потребительского общества; был командирован в Омск на совещание, где и остался в связи с занятием Красной Армией сначала Урала, а затем и Омска[1843]. Устроившись лектором Омского рабочего факультета, И. Войтов стал теоретиком пролетарского творчества[1844]. В 1914 году его доклад носил заглавие «Футуризм как неизбежное»; в 1922 — с серьезным видом он говорил прямо противоположное.

Первым выступил художник Римский-Корсаков, доклад которого был лишь схематичным вступлением к диспуту.

Обвинителем выступил тов. Войтов, в довольно пространной речи осветивший развитие искусства и культуры во всем мире, начиная с древних времен и кончая последним периодом. О футуризме и имажинизме обвинитель сказал следующее:

— Родоначальник футуризма, итальянец Маринетти, поднял флаг борьбы с той рутиной, какая процветала в те времена в Италии, и его бунт имел свои основания в прошлом и современном ему положении Италии. Что же сделал наш, российский футуризм? С чем он боролся? Где та обстановка, те условия, которые должны были родить футуризм? Таких условий в России не было.

Российский футуризм — это шарлатанство, одурачивание публики, а его детище имажинизм — это образоблудие. Люди помешались на образах, абсолютно не считаясь ни с этикой, ни с общественным мнением, ни с теми высокими принципами, под флагом которых росла и крепла русская литература. Апологетами имажинизма являются В. Шершеневич и Мариенгоф, что касается С. Есенина, то он создал себе имя не имажинистскими произведениями, а как поэт-крестьянин, певец земли и природы.

Футуризм и имажинизм ныне доживают свои последние дни, потому что публика «раскусила» их и околпачивать себя больше не позволит. Обманув на мгновение читателей своими истерическими выкриками, порнографией и желтыми кофтами, они умирают, и наше дело вогнать им в могилу осиновый кол. На смену этого шарлатанства идет здоровая пролетарская литература — литература коллектива и революционности.

После т. Войтова небольшую речь о борьбе новых течений с реализмом сказал т. Вяткин. Затем в качестве защитника выступает Ф.А. Васильев.

Тов. Васильев останавливается на том, как трудно новые идеи входят в голову мещанина и обывателя.

Затем, переходя к сущности футуризма и вообще новых течений, оратор видит заслуги новых течений в их словотворчестве, динамичности, своеобразной экспрессии. — Ошибка читателей заключается в том, — продолжает далее защитник, — что мы не хотим понять, не хотим потревожить спокойствие своей духовной жизни, не хотим принять новшеств.

Для того, чтобы видеть красоту в новых течениях литературы, надо перешагнуть через самого себя, через свою косность, и тогда все «просветлеет» и примет свой подлинный вид.

На этом тов. Васильев закончил.

Затем был допрошен ряд свидетелей как со стороны обвинения (тов. Готлиб), так и со стороны защиты (Л. Мартынов, С. Орлов и др.), которые ничего нового не добавили.

После выступления врача, эксперта, было дано слово защитнику и обвинителю, и затем при помощи открытой баллотировки решен вопрос о виновности подсудимых.

Вынесенный аудиторией приговор сводится к следующему: 1) футуризм и имажинизм антиколлективны и реакционны, 2) виновны в извращении

истины и в художественном шантаже и 3) провозглашая новую красоту, на деле проявляют недопустимую грубость и антихудожественность[1845].

Учитывая меньшевистские убеждения И. Войтова и эсеровские — Г. Вяткина, эпизоды их антибольшевистского прошлого, а также популярный миф времен Гражданской войны, что «футуризм — это большевизм в искусстве», возникает соблазн интерпретировать позицию противников футуризма как идейное противостояние большевизму в сфере искусства в качестве компенсации за поражение в политике; приверженность же обоих идее пролетарской культуры выглядит тогда как иллюзорное «хождение в народ», минуя официальные инстанции. Однако подобная интерпретация становится маловероятной, если вспомнить об отрицательном отношении к футуризму и многих большевиков, в том числе из высшего партийного руководства. Скорее, это было противостояние футуризму с позиций реализма, закамуфлированного теорией пролетарской культуры.

Во всяком случае, суд показал, что ни поддержкой, ни популярностью левые течения литературы и искусства в Омске не пользуются.

Одновременно с деятельностью поэтов-футуристов в Омске образовалась также небольшая группа левых художников — В. Уфимцев, Н. Мамонтов, Б. Шабля (Шабля-Табулевич), — принявшая название «Червонная тройка». Образование этой группы было инициировано омскими выступлениями Д. Бурлюка. По воспоминаниям В. Уфимцева, группа молодых художников, занимавшихся в студии А.Н. Клементьева, явилась на выступление Д. Бурлюка с целью устроить ему обструкцию: «Алексей Николаевич Клементьев называл футуристов шарлатанами и рассказывал о шумных скандалах в Питере и в Москве. Он советовал ухо держать остро, и мы подготовились основательно. <...> Набив карманы всякой дрянью, отправились на лекцию Бурлюка. <...> Мы заняли свободные места на подоконниках, над отопительными батареями. Это нужно было для того, чтобы в подходящий момент поднять шум и гром своими ногами о решетки батарей»[1846]. Увиденное и услышанное на лекции ошеломило В. Уфимцева и его товарищей настолько, что они не просто забыли о замышлявшейся обструкции, но даже многие годы спустя Уфимцев счел нужным отметить: «С вечера я ушел футуристом, и мои взгляды на святое, чистое искусство с этих пор изменились. Занятия в студии Клементьева пришлось оставить»[1847].

Конечно, из студии Клементьева он ушел не сразу. По крайней мере, на 3-й весенней выставке картин Общества художников Степного края, открывшейся 24 апреля 1919 в помещении Политехнического института, В. Уфимцев, Н. Мамонтов, А. Алымов, В. Тронов, Б. Шабля и другие выставили свои работы именно как ученики Клементьева. При этом отмечалось, что на выставке «не чувствуется никаких исканий. С одной стороны, господствует давно уже отжившее передвижничество, зализанность красок и рисунка <...>, с другой стороны, сильно развитый подражательный дух (работы г. Клементьева и большинства его учеников).

<...> Из учеников г. Клементьева надо отметить талантливые работы Тронова и Мамонтова. <...> Очень хорош портрет "Эли" Давида Бурлюка, знаменитого "отца российского футуризма", написанный в импрессионистической манере с сочными гармоничными красками. Несколько хуже его же небрежный портрет "Аллы"»[1848]. Работы Д. Бурлюка из коллекций В.И. Ишерского и Васильева отмечались всеми обозревателями. По-разному отнеслись критики к работам А.С. Сорокина: «Очень много вещей выставил г. Сорокин. Нарисованы и написаны они безграмотно, но временами в них чувствуется известное своеобразие и интересность замысла, но техническая беспомощность, однообразность приемов и, к сожалению, слишком частое отсутствие художественного чутья и вкуса делают вещи г. Сорокина далекими от границ истинного искусства»[1849]. Отмечались его «небольшие замысловатые символики "Графика" (№ 240—246), "Омут", "Песнь ветра", интересный "Дикарский примитив на кости"»[1850].

В духе «Декрета № 1 о демократизации искусства» Д.Д. Бурлюка, В.В. Каменского и В.В. Маяковского, а также «Декрета о заборной литературе, о росписи улиц, о балконах с музыкой, о карнавалах искусств» В.В. Каменского Антон Сорокин устраивал заборные выставки своих картин. По-видимому, первая из таких выставок состоялась в начале октября 1919. Газетный хроникер отметил: «По городу некий Антон Сорокин — национальный сибирский писатель расклеил по заборам автопортреты и расписанные чьим-то хвостом рисунки»[1851]. Вторая заборная выставка, организованная в центре города возле гостиницы «Европа», состоялась, вероятно, весной 1920[1852]. Конечно, сами работы А. Сорокина к левому искусству отношения не имели. По свидетельству В. Уфимцева, вспоминавшего об этих заборных выставках, «самым крупным произведением, написанным на старой железной вывеске, была горящая свеча. Со свечи стекала надпись "Антон Сорокин". Сорокин изображал себя в различных видах. Тут были и его распятие на кресте, и автопортреты с черепами, и всяческая чертовщина. Тут были "Рапсодии", "Прелюдии" и прочее. Некоторые висели подолгу, другие тут же отрывались ветром и носились по пыльным омским улицам»[1853]. По примеру А. Сорокина большую заборную выставку устроил вскоре и В. Уфимцев: «Я развесил огромную выставку на самом длинном заборе. На этой выставке были новые города. Улицы, изрезанные линиями трамвайных путей и проводов. Этажи скошенных небоскребов, автомобили. Динамика нашего века! По верху забора, как лозунг, были написаны слова Маяковского: Только тот коммунист истый, / Кто мосты к отступлению сжег!»[1854].

С мая 1920 Уфимцев работал художником в клубе Красной Армии. Он писал декорации, знамена, плакаты, портреты, лозунги, руководил красноармейской студией, принимал участие в выступлениях омских поэтов-футуристов.

Вместе с тем работы В. Уфимцева и его товарищей составили отдел футуристических произведений на выставке искусств, открывшейся 26 сентября 1920 в здании бывшего Политехникума[1855]. Через несколь-

ко месяцев В. Уфимцев, Н. Мамонтов и Б. Шабля объединились в группу «Червонная тройка».

Первая выставка этой группы (1—8 мая 1921) состоялась в клубе им. Троцкого и вызвала как резко отрицательные, так и благожелательные отклики зрителей, зафиксированные в книге отзывов[1856]. О диспуте по поводу выставки появилась скептическая заметка в местной прессе:

> <...> Была попытка вызвать диспут; но вышло что-то не динамическое, не дерзновенное и даже не эффектное, а скрипучее как несмазанная телега, влекомая ленивыми и немножко норовистыми быками. Правда, кое-кто высказался из посетителей и довольно метко и дельно, но ни оригинальной смелой речи, ни полета молниеносной мысли, чем отличались первые апостолы футуризма, недоставало[1857].

Одновременно отмечались виртуозные работы Н. Мамонтова.

Летом 1921 года во время более чем двухмесячного плавания по Иртышу и Оби на агитпароходе «III Интернационал»[1858] В. Уфимцев устроил выставку картин и рисунков в Новониколаевске (1 сентября 1921), писал лозунги, плакаты и декорации для выступлений агитгруппы. Кроме того, во время плавания он издал в походной типографии небольшим тиражом сборник стихов, рисунков и нот «Футуристы — сборник I» (стихи В. Уфимцева, Л. Мартынова, Б. Жезлова, С. Орлова, Н. Калмыкова, Н. Семенова, Г. Топоркова, рисунки В. Уфимцева, Н. Мамонтова и Б. Шабли, ноты В. Шебалина)[1859].

Осенью 1921 Уфимцев и Мамонтов ездили в Москву, а по возвращении к Новому году в Омск устроили вторую выставку «Червонной тройки» (7—11 января 1922), состоявшуюся в помещении Художественно-промышленного института (Лермонтовская, 1)[1860] одновременно с отчетной выставкой работ студентов.

> <...> В другом зале открыта выставка работ так называемой «Червонной тройки» — художников Уфимцева, Мамонтова и Шабли-Табулевича. Эта группа примыкает к левым течениям современной живописи (футуризму и кубизму) и работы их для большинства посетителей непонятны.
>
> Однако и здесь есть ряд интересных экспонатов, исполненных с своеобразной экспрессией. Заметно увлечение красочными пятнами, яркими тонами. Местами чувствуется, правда, некоторая небрежность, невзыскательность художников к самим себе, отсутствие той длительной методической работы, которая обязательна для всякого подлинного мастерства. Это печально, тем более, что все три художника, в той или иной степени, несомненно, отмечены печатью дарования — отдельные их вещи радуют: таковы «Корабли» Шабли-Табулевича, некоторые пейзажи Уфимцева и др. Любопытны портреты и слабее всего «nature-mort'ы»[1861].

Параллельная работа двух выставок имела для омских футуристов неожиданные последствия. На заседании правления Сибирского художественно-промышленного института (17 января 1922) было оглаше-

но коллективное заявление группы студентов «о вольнослушателе Уфимцеве и студенте Шабле-Табулевиче с просьбой об их исключении»[1862]. На основании этого заявления правление постановило Шаблю-Табулевича исключить из числа студентов, а Уфимцева — из числа вольнослушателей института. Причина исключения, очевидно, лежала в художественных разногласиях. Как позднее считал Г. Вяткин, Н. Мамонтов и В. Уфимцев стояли «несколько в стороне от художественного института», «левизна и отколола их от института, работающего в рамках академизма»[1863].

Б. Шабля-Табулевич в том же году уехал в Москву и продолжил учебу во ВХУТЕМАСе в мастерской А. Осмеркина и И. Машкова.

Н. Мамонтов и В. Уфимцев также отправились в Москву, но в мае 1922 года вернулись в Омск и устроили две выставки, состоявшиеся в книжном магазине Географического общества (здание партдома напротив Большого театра). Название группы «Червонная тройка» уже не употреблялось, возможно потому, что участников было лишь двое.

Первая из этих выставок (25—28 мая 1922) содержала «свыше 300 работ, в большинстве — эскизы и наброски различных этапов (с 1918 по 1921 г. включительно) и течений. Из отдельных экспонатов наиболее выделяются портреты и шаржи Мамонтова и пейзажи Уфимцева (с. Утьма на Иртыше и др.). На выставке имеются также рисунки проф. Курзина “Китайский театр”»[1864].

Вторая из этих выставок (6—10 июня 1922) — четвертая по общему счету, — согласно анонсу, представляла «опыты новой живописи» Н. Мамонтова и В. Уфимцева: неореалистической, подносной, беспредметной и др. При этом сообщалось, что «ежедневно в вечерние часы с 5 до 7 художниками будут даваться объяснения новых течений в живописи, дабы дать публике понятие о тех художественных исканиях, которые в той или иной степени характерны для современности»[1865].

Поэт Г. Вяткин дал обзор выставленных работ:

> Это художники левые. Причислить их к какому-либо определенному течению нельзя, они — искатели, левые эклектики, не остающиеся равнодушными ни к одному из завоеваний современной живописи.
>
> Людям, воспитавшимся на передвижниках, на реализме, новые достижения Мамонтова и Уфимцева ничего не дадут. Надо обладать значительной душевной емкостью, свободной от традиций и предрассудков, чтобы принять если не все, то хоть половину этой выставки. С формальной стороны, с технической, с точки зрения «здравого смысла» можно отвергнуть здесь многое. Но еще Гейне заметил, что здравый рассудок в области искусства не больше, чем полицмейстер.
>
> Динамика, живая игра линий и красок, праздник цветов — вот главные элементы данной выставки, с одной стороны. А с другой — заметная тяга к упрощению, к лубку, к примитиву, попытка дать при минимуме средств максимум впечатления.
>
> Конечно, есть вещи явно неудачные, есть сработанные наспех, спустя рукава. <...>

О выставке можно (и должно) спорить, но бесспорно одно: она интересна. Она тревожит мысль, раздвигает художественные горизонты — и уже в одном этом ее заслуга[1866].

Тем же летом (25 июня — 2 июля 1922) выставка картин Мамонтова и Уфимцева была открыта в клубе «Санпросвет» города Ленинска[1867]. Художники ездили на Алтай.

С конца 1922 года Н. Мамонтов работал художником в Западно-Сибирском краевом музее и принимал участие в организации Западно-Сибирского общества краеведения[1868]. Для сбора средств на нужды общества в Гортеатре был организован «Большой сибирский вечер» (17 марта 1923). На этом вечере в фойе театра была устроена выставка картин Н. Мамонтова и В. Уфимцева. Сохранился характерный отзыв журналиста:

Несколько слов о выставке. Представлены художники Мамонтов и Уфимцев, о «картинах» Уфимцева говорить — терять слова (некоторые «картины» с успехом можно заменить бумагой — покрышкой с редакторского стола: те же кляксы, мазки, случайные записи, та же непонятность и столько же содержания)! Рисунки Мамонтова (именно — рисунки. Не картины) недурны, подчас оригинальны. Хороши головы инородцев (эскизы). Ряд оригинальных (некоторые с настроением) рисунков степи и тундры. Особенно хороши: Группа божков в сумерках, Алтаец у брошенного костра в горах и один из мотивов пляшущего у костра «шамана». Зато совсем слабы японские и китайские «картины» (точно с конфетных оберток)! Дискуссия о выставке так и не состоялась[1869].

Летом 1923 Уфимцев и Мамонтов были командированы Западно-Сибирским краевым музеем в Туркестан. 25 июля они уехали из Омска и 3 августа прибыли в Ташкент.

Фактически деятельность в Омске левых художников и поэтов в 1923 году, хотя и не прекратилась совсем, но уже существенно ослабла и не представляла собой заметного явления.

Томск

Проникновение футуризма в Томск (в умеренном «бубновалетском» варианте) началось еще до революции. Так, на V выставке Томского общества любителей художеств (26 декабря 1912 — 7 января 1913) экспонировались картины И. Машкова, ставшие предметом оживленного спора. 3 января 1913 в помещении выставки состоялась беседа о современном искусстве.

Разговор касался, главным образом, произведений Машкова и происходил в зале, где находились его вещи. Худ. <С.М.> Прохоров говорил о необходимости с большей терпимостью относиться к исканиям художников[1870].

Интерес к новому искусству подогревался в Томске газетными сообщениями о действиях столичных футуристов, саратовских психофутуристах, гастролях Маринетти в России и т.п. Кроме того, прибывший в Томск (январь 1914) «эгофутурист г. Васильев» выступал на одном из литературных диспутов (20 января 1914)[1871], а также возбудил «перед местной администрацией ходатайство о разрешении устроить публичный доклад об эго-футуризме»[1872]. Доклад, судя по всему, не был разрешен, и «эгофутурист» покинул Томск.

Тогда же с инициативой «футуристического вечера» выступило местное литературно-музыкально-драматическое общество[1873]. Кроме доклада о футуризме и декламации футуристических стихов планировалась постановка пьесы Е. Гуро «Осенний сон»[1874]. Однако на самом вечере (27 марта 1914) программа ограничилась вступительным словом о футуристах В.Е. Воложанина «Футуризм в литературе» и прениями[1875]. Докладчик противопоставил друг другу свои карикатурные представления об итальянском и русском футуризме:

> Если футуризм в Западной Европе представляется как поэзия будущего, как устремление к коллективизму, равенству людей, совершенству жизни, — то футуризм в России имеет другое лицо. Рожденный в период разложения общественности, литературного распутья, дифференциации направлений, — русский футуризм реакционен. Признавая даже не форму произведений, а запах слов, он считает ненужной осмысленную речь, не признает самоценности слова, довольствуется комбинацией звуков, истерическими выкриками. Русские футуристы повторяют зады модернизма и декаданса.
>
> Вся их деятельность сводится к беззастенчивой саморекламе, борьбе с коллективизмом; они — враги культурно-художественных ценностей. Здоровая литература должна бороться с этим ненормальным течением, хотя оно теперь уже отмирает.
>
> В защиту футуризма выступил В.Я. Нагнибеда. Указав на трудность оценки литературных школ и направлений, г. Нагнибеда определил футуризм как стремление объять все стороны жизни, претворить явления искусством, революционизировать его, дать на все ответы. <...> Футуризм желает довести наше сознание до конца, усилить изобразительность художественной литературы; он в вулканичности жизни, — жизнь в нем; он — отрицание неделания, апатии, спячки, противоречий, двойственности. <...> Футуризм в России находится в периоде исканий. При отсутствии объективного отношения со стороны критики трудно удержаться от эксцессов. Несомненно одно — футуризм выдвинут жизнью и мучительно ищет дорогу к истинно прекрасному и новому[1876].

Между тем молодые томские и барнаульские художники, обучавшиеся в Москве (барнаульцы — В. Карев, И. Чашников, В. Гуляев, М. Курзин; томичи — Н. Котов, П. Тарский, М. Черемных, П. Свешников, П. Фомин, Т. Оларь), в декабре 1913 образовали кружок художников-сибиряков[1877]. Свою первую выставку картин и скульптуры, анонсированную как «Выставка картин художников-сибиряков», они открыли в

Томске (7—20 апреля 1914) в помещении бывшего магазина Фоменко по Почтамтской улице[1878]. Экспонировалось 192 произведения.

> <...> Труды участников открытой выставки окрашены поисками нового, своего. Их общая черта — неудовлетворенность, неуспокоенность. Поиск, говоря по-модному, искание, суть облик их творчества в настоящие дни. <...> Настоящая выставка не есть отображение какого-либо «направления» в искусстве. Представленные к выставке произведения по содержанию своему не едины, не родственны. Найдут ли они то, что ищут, по выставленным произведениям сказать в высшей степени трудно[1879].

Вторая выставка группы художников-сибиряков (23 марта — 1 (?) апреля 1915; Почтамтская ул., 28) состоялась в условиях военного времени и вызвала раздраженные отклики:

> На выставке группы художников-сибиряков, среди весьма посредственных работ, подчас вызывающих полное недоумение публики, отрадным оазисом являются картины г. Карева[1880].

О работах В. Гуляева — ученика студии И. Машкова — тот же критик заметил:

> К чему такое кривляние и отсутствие красоты, зачем этот футуризм в живописи, когда он публике уже достаточно надоел и ни к чему не привел[1881].

Вскоре В. Гуляев, М. Курзин, В. Карев были призваны в армию. Другие художники перебрались в Москву, и выставки группы художников-сибиряков прекратились.

Впоследствии после Февральской революции в Томск из эмиграции вернулся художник К.К. Зеленевский[1882]. Выставка его работ (15 сентября — 1 ноября 1917), открывшаяся в помещении на улице Обруб, д. 6, весьма активно посещалась публикой, среди которой преобладали учащиеся. Было выставлено 100 картин, этюдов, рисунков и набросков. В томской прессе приводилось высказывание швейцарского поэта и критика Ф. Лайя о работах Зеленевского: «Художник приложил немало усилий в отыскании нового в живописи»[1883]. Внимательно отнеслись к работам К. Зеленевского и местные критики:

> <...> Не лишенный своеобразной индивидуальности, художник Зеленевский показывает свои опыты в разрешении чисто живописных задач. <...> Как живописец, он главное внимание обращает на колорит картины, и с этой точки зрения к нему и следует подходить. Картины Зеленевского, кажущиеся на первый взгляд однообразными по тону, при более внимательном изучении открывают разнообразие и богатство цветовых гамм. Его швейцарские пейзажи, выдержанные в серебристой гамме, залитые

светом, интересны также и по своей структуре. <...> Более богатые гаммы мы находим в мертвой натуре. <...>

Рассматривая же все работы Зеленевского в целом, надо сказать, что мы имеем дело с художником, творчество которого культурно, и нам кажется, что он не остановится на достигнутых результатах, а проявит себя в более глубоком разрешении принципов живописи, завещанных нам отцами французского неоимпрессионизма[1884].

Вслед за персональной выставкой К. Зеленевский принял участие в X периодической выставке картин и скульптуры Томского общества любителей художеств (26 декабря 1917 — 7 января 1918), разместившейся в помещении Гоголевского дома (наб. реки Ушайки, 20). При этом по числу работ К. Зеленевский занимал главенствующее положение. Один из критиков, касаясь его работ, отмечал, что «как-то быстро приедается эта нарочито растрепанная живопись, и если опыт именно такой живописи понятен и удачен в некоторых вещах, то от всех остальных остается впечатление почти что одной манерности»[1885].

Выставка проходила при советской власти, установленной в Томске еще 6 (19) декабря 1917 года. Накал политических страстей и активное сотрудничество К. Зеленевского с местным Советом рабочих и солдатских депутатов отразились и на критических обзорах выставки, принимавших политизированный характер. В отличие от приведенного неодобрительного отзыва, помещенного в эсеровской газете, положительная оценка работ Зеленевского, появившаяся в газете Томского Совета рабочих и солдатских депутатов, лишь подчеркнула зависимость эстетики от политической конъюнктуры:

<...> Душою выставки, бесспорно, являются работы <...> художника Зеленевского, который не только талантлив, но и культурен. Здесь чувствуется хорошая школа и наличие глубоких исканий. К сожалению, как все талантливое и своеобразное, работы художника требуют от публики известного если не образования, то по крайней мере художественного чутья. Для обывателя в искусстве такие работы недоступны, а между тем они богаты, несмотря на свою величавую простоту, граничащую с суровым аскетизмом. <...> Его краски, лишенные суррогата тона, на первый взгляд поражают своим примитивом и даже траурностью. Но стоит вглядеться в них и — перед вами раскроется дикая красота, неподдельная музыкальность гармонических цветных пятен. Это — работы, которые при беглом обзоре крайне однообразны, но уже вслед затем вы начинаете видеть, что гаммы красок, разлитые в одном полотне, совершенно непохожи на все другие *полотна*[1886].

В то же время К. Зеленевский организовал в Томске школу живописи и рисования. Свои художественные взгляды он изложил в статье «*Мысли о живописи*»: «В живописи, как и в музыке, можно сравнивать тона. Если аккорды вызывают звуковые тона — гармоничные и дисгармоничные — то в живописи палитра служит орудием, с помощью ко-

торого сопоставляются аккорды цветовые. Эти цветовые тона, согласуясь с гармонией, переносят на полотна как бы уже говорящие звуки — *тона цветового*. Необходимо обратить внимание на компоновку, чтобы дать впечатление, соответствующее желанию творца. Например: возьмем оркестрацию, — здесь согласие инструментальное, контрапункта и туше. Постепенное напряжение и ослабление общего хода сообразуются со всей данной идеей, от начала до конца. Все вместе должно давать целое в разнообразных тонациях. Напрягая тона цветовые, необходимо также следить за общим выводом, как и в оркестре, иначе легко можно потерять общую мысль. <...> Иную цель живописи имели наши отцы-художники несколько веков тому назад. <...> Они не знали фотографии, и сходство поражало их. Когда же передача сходства в изображении при беглой нашей настоящей способности оказалась нетрудной, нас уже не удивляют ни кинематографы, ни цветные фотографии. Мыслящий человек перешагнет и это и со своими новыми изысканиями пойдет вперед. <...> Художник в мастерской терпеливо учится раскладывать и составлять цветовые тона на части. Тона цветовые не определяют ни слов, ни предметов, размещенных различно в литературной мысли, только внутреннее их чувство дает новое понятие будущей живописи»[1887].

Вскоре Совет рабочих и солдатских депутатов по предложению К. Зеленевского устроил выставку его картин и работ учеников школы живописи и рисования (3—17 марта 1918 — н. ст.), состоявшуюся в помещении магазина Голованова (угол Почтамтской ул. и Ямского пер.)[1888] и привлекшую значительное количество публики[1889].

Несмотря на умеренный характер новаторских устремлений К. Зеленевского, эсеровская печать сохраняла негативное отношение к его творчеству:

> Между честным новаторством и беспринципно-анархистским «футуризмом» есть, однако, некая грань, которую г. Зеленевский, закрыв глаза, решительно перешагивает: об этом свидетельствует его opus 15 — «фантазия», желто-фиолетовая нелепость. Продолжать в этом жанре художник, однако, не решился[1890].

Б. Перелешин, уехавший позднее в Москву и примкнувший к поэтам-фуистам, в той же газете подвергал сомнению новаторство художника:

> Не знаю, считает ли сам К.К. Зеленевский себя новатором, но и публика на выставке, и местная критика определенно приписывали ему принадлежность к каким-то новым, им неведомым сектам, течениям, идущим оттуда «сверху». Теперь его картины можно видеть на отдельной выставке, устроенной для него одного томским Совдепом. <...>
>
> Что же «нового» в произведениях томского художника? В пейзажах — ничего, эксцентричность тем, неожиданность поз, импрессионистические и футуристические моменты, здоровый принцип «epatez le bourgeois»[1891].

Вскоре после выставки К. Зеленевский, заняв должность руководителя художественного подотдела Томского губернского отдела народного образования, выдвинул идею создания Народной художественной академии и при поддержке Совдепа приступил к ее организации[1892]. Открытие академии состоялось 1 мая 1918, однако развернуть работу помешали политические события. 31 мая 1918 советская власть в Томске была ликвидирована, и к власти пришли эсеры и меньшевики. Некоторое время занятия в академии еще продолжались, но уже в июле 1918 года Томский губернский комиссариат постановил: «Принимая во внимание, что средств на содержание академии в распоряжении Комиссариата совершенно не имеется, считать академию закрытой со дня переворота, т.е. с 1-го сего июня, удовлетворив содержанием преподавателей и служащих академии. <...> О выдаче средств иногородним учащимся в академии на возвращение домой — отказать»[1893]. Несмотря на экономическую мотивировку, политическая подоплека в закрытии «большевистской» академии сомнений не вызывает.

К.К. Зеленевский еще несколько месяцев прожил в Томске, устроив осенью выставку своих рисунков (1 сентября — 1 октября 1918)[1894]. Выставка прошла очень скромно, не вызвав откликов в местной прессе. По окончании ее художник уехал в Японию, где прожил несколько лет.

> Основатель большевистской академии художеств в Томске Зеленевский, по сообщению дальневосточных газет, перекочевал в Японию и там дивит своим искусством свет, устраивая выставки своих картин при содействии вице-президента японо-русского общества барона Легата в Токио. Газеты объясняют переезд этого мастера в Японию отсутствием необходимых материалов и трудностью работы при данных условиях для г. Зеленевского.
>
> Да, в Томске сейчас большинству большевистских «художников» и приспешников действительно трудновато «работать»[1895].

Летом 1920 года Зеленевский перебрался из Японии в Москву и работал в международном бюро Отдела ИЗО Наркомпроса, а также заместителем заведующего подотделом художественного труда.

Между тем в мае 1918 года из Москвы в Томск приехал выпускник Училища живописи, ваяния и зодчества Е. Машкевич, приглашенный для преподавания в академии. При его активном участии в ноябре—декабре 1918 года был образован Союз томских художников, устроивший в помещении гимназии Н.А. Тихонравовой (угол Нечаевской и Монастырской ул.) 1-ю выставку картин (26 декабря 1918 — 19 января 1919). Демонстрировались работы Н.Г. Котова, Л.Р. Сологуба, М.М. Полякова, П.С. Тарского, Е.Т. Мако-Тюменцевой, Д.И. Ильина, Е.И. Машкевича, а также П.П. Кончаловского.

Местные обозреватели отмечали работы Е. Машкевича и П. Кончаловского, заметно выделявшиеся на общем фоне остальной живописи:

> Нечто новое дают лишь не местные художники Машкевич и Кончаловский, хотя с характером живописи последнего томская публика отча-

сти знакома по работам худ. Машкова, выставившего свои картины несколько лет тому назад здесь, на одной из выставок общества любителей художеств. Картины этих двух художников бросаются в глаза своей непохожестью на все, что есть на обоих выставках[1896]. В рисунках Машкевича поражает подчеркнутость форм[1897].

Б. Перелешин замечал, что работы Кончаловского воспринимаются как «чистейший футуризм», будто художник «смотрит на окружающее глазами дикаря или ребенка, синтезируя "куски жизни" выхваченными, расцвеченные и распластанные»[1898]; «Е.И. Машкевич, по-видимому, последователь Пикассо. На его рисунках можно проследить, какое глубокое впечатление производят эти неправильные врезывающиеся в мозг формы. Однако надо заметить, что "Австриец" (№ 65) по композиции слишком близко подходит к известному портрету работы Сезанна ("Человек с трубкой", собрание Щукина в Москве)»[1899].

По воскресеньям (12 и 19 января 1919) художники выступали перед публикой «с объяснениями своих работ и современных течений в живописи»[1900].

Лишь после всей этой «подготовительной» работы в город приехали на гастроли В. Гольцшмидт и Д. Бурлюк. Их выступлениями завершился определенный период развития левого искусства в Томске. 22 декабря 1919 незадолго до традиционного времени открытия местных выставок город заняла Красная Армия, и художественная жизнь продолжалась уже в иных формах.

Некоторые обозреватели склонны были впоследствии характеризовать период 1920—1921 годов в художественной жизни Томска как «диктатуру "левых" течений»[1901]. Отрывочность сведений не дает возможности подтвердить или опровергнуть эту характеристику. По имеющимся данным, в Томске была создана секция ИЗО во главе с художницей М.Б. Вериго-Чудновской. За полтора года существования секции члены ее выступали «как спаянный одной идейной основой орден пионеров нового мира»[1902]. Подобная характеристика относится скорее к участию этого коллектива художников в агитационных компаниях, изготовлению агитплакатов, лозунгов, росписей и т.п., нежели к общности художественных взглядов. В то же время под руководством Е. Машкевича в Томске «работала небольшая группа молодых футуристов. Самому активному из них, Оскару Янкусу из Риги, было семнадцать лет. Эта группа молодых людей много и тяжеловесно теоретизировала, писала абстрактные и полуабстрактные этюды, желая выразить в живописных формах понятие динамики»[1903].

Первая выставка томских художников всех направлений (12? — 25 апреля 1920) была устроена секцией художников при профсоюзе работников искусств.

Бесплатная, широко открытая всем, кто желал в ней участвовать, кто желал на нее смотреть, за две недели своего существования она привлекла около десяти тысяч посетителей. <...> Открытая представителям всех на-

правлений, выставка была, конечно, очень пестра оттенками самых различных течений в искусстве от академизма до футуризма. <...>

Во время выставки был устроен вечер докладов, на котором выступали т. Вериго, проф. Денике, т. Лямин и др., и диспут по вопросам искусства[1904].

По-видимому, именно об этой выставке через пару лет вспоминал журналист:

Два года тому назад <...> стены выставок пестрели от кричащих и ярких красок художников «левых направлений», футуристов и их эпигонов. Отдельные проблемы искусства давали толчок к образованию целых школ[1905].

Однако уже в конце 1920 года Е. Машкевич уехал в Москву[1906]. О. Янкус вскоре переехал в Ригу. Деятельность футуристов в Томске прекратилась.

Тем не менее на основе картин и других экспонатов, собранных Отделом по охране памятников искусства и старины местного Губнаробраза, в фойе гарнизонного клуба Губмузеем в пользу голодающих была открыта выставка картин (октябрь 1921).

Несмотря на небольшое количество экспонатов на выставке представлены все основные течения русской живописи последних десятилетий (реализм, импрессионизм, экспрессионизм, футуризм). Зал украшен прекрасными гобеленами. <...> Плата за вход 500 руб.[1907]

Были представлены работы Сурикова, Кончаловского, Зеленевского, Малявина, Бурлюка, Янкуса и других художников[1908].

Это была последняя экспозиция с демонстрацией работ левых живописцев. Уже следующая выставка (сентябрь 1922) свидетельствовала о наличии в Томске лишь импрессионистов и академической школы.

Несколько слов надо сказать о некоторых левых поэтах, проживавших в эти годы в Томске. К ним относится подражатель Северянина Виталий Рябинин, выпустивший в июне 1918 года книгу стихов «Мелотрельные аккорды». Один из критиков в рецензии отмечал: «В Томске появился свой доморощенный футурист, свой Игорь Северянин! <...> Подражание Игорю Северянину — явное: то же искусственное сочетание слов, имеющее, по замыслу автора, дать впечатление аккордов, без внутреннего содержания; та же погоня за новым словообразованием; то же стремление придумать не употребляемые в живой речи эпитеты»[1909]. Впрочем, Рябинин недолго задержался в Томске и вскоре перебрался на Дальний Восток.

К футуристам причислял себя также приехавший в 1918 году из Петрограда ученик проф. С.А. Венгерова, участник Пушкинского семинария В.П. Красногорский. С весны 1919 он именовал себя «небывалым явлением пушкинистом-футуристом». В Томске и Иркутске Красногор-

ский читал лекции «Закат Заратустры (от символизма до футуризма)»[1910] и «Пушкин и футуризм», издал сборник «Елань» (май 1919). Согласно отчету, «молодой филолог и поэт Красногорский прочел в Иркутске лекцию на тему о ратоборстве между символизмом и футуризмом под названием "Закат Заратустры", где доказал, что символизму суждено умереть, уступив дорогу всепобеждающему футуризму»[1911]. При этом футуризм Красногорского носил чисто теоретический характер, а поэтическое творчество развивалось в традиционных рамках[1912]. Ранняя смерть (ноябрь 1919) оборвала деятельность «пушкиниста-футуриста».

А. Туфанов во время своего недолгого пребывания в Томске (ноябрь 1919 — начало 1920) футуристических выступлений, по-видимому, не устраивал. Что же касается будущих фуистов Б. Перелешина и Б. Несмелова, то, хотя они активно сотрудничали в местных газетах, а Б. Перелешин, кроме того, преподавал в литературной секции Пролеткульта (1920)[1913], своего устремления к левой поэзии они еще ничем не проявили.

Барнаул

Среди немногочисленных левых художников Барнаула (М.И. Трусов, М.И. Курзин, Е.Л. Коровай) энергией и экспериментаторством выделялся М. Курзин. Вскоре после установления советской власти открылась выставка его картин (15—24 марта 1918 н. ст.)[1914] в помещении по адресу Гоголевская ул., 95.

Тогда же было организовано Алтайское художественное общество (АХО), объединившее местные художественные силы (В. Карев, М. Трусов, В. Гуляев, М. Курзин, В. Макаров, А. Никулин, Е. Коровай и др.). Первая выставка АХО состоялась в начале мая 1918 года в здании женской гимназии М.Ф. Будкевич (угол Томской и Конюшенного пер.)[1915] и наряду с традиционными работами представляла композиции на революционные темы, эскизы оформления улиц и учреждений[1916].

Свержение советской власти (июнь 1918) мало отразилось на деятельности АХО. Продолжалась работа по организации художественной школы и музея искусств. Функционировала студия с классами рисования, живописи и лепки[1917]. Кроме того, в помещении Культурпросвета (угол Томской и Конюшенного пер.) была устроена выставка картин (20—22 апреля 1919), на которой демонстрировались свыше ста работ художников А. Никулина, М. Трусова, В. Карева, М. Курзина, Е. Коровай, Д. Невского, К. Ларионова, В. Гуляева и других[1918]. Еще до открытия этой выставки М. Курзин временно уехал в Китай (Пекин, Мукден, Тяньцзин) и Владивосток[1919], что, вероятно, как и в случае с К. Зеленевским, было вызвано политическими мотивами. В Пекине он работал театральным художником-декоратором. Результатом поездки стала серия работ «Китайский театр».

После восстановления в Барнауле советской власти (10 декабря 1919) заведующим секцией изобразительных искусств Алтайского губотна-

робраза стал М. Трусов. Продолжая работы по организации музея искусств, М. Трусов и М. Курзин ездили в Москву, где им из Государственного художественного фонда Музейного бюро Отдела ИЗО Наркомпроса 7 сентября 1920 было передано для пополнения Барнаульского музея искусств 20 картин и ряд скульптурных работ[1920].

Перевезенные в Барнаул, эти произведения демонстрировались на бесплатной выставке картин местных и столичных художников (7—14 ноября 1920), состоявшейся в помещении бывшей Дмитриевской церкви[1921]. Во время работы выставки состоялась лекция М. Курзина о развитии искусства с последующим диспутом. Прения «носили страстный характер, разделив всю аудиторию на два лагеря: сочувствующих новому искусству и сторонников старого»[1922].

Вскоре (конец января 1921) в здании бывшей Дмитриевской церкви секцией ИЗО Губполитпросвета был открыт Музей искусств, бесплатно работавший три раза в неделю (вторник, четверг, воскресенье) и в праздничные дни[1923]. Кроме произведений Музейного фонда экспозиция включала большое количество работ М. Курзина.

Между тем в конце 1920 года М. Курзин был откомандирован Губотнаробразом в Москву[1924] и полгода преподавал во ВХУТЕМАСе.

В Барнауле в это время была организована литературная секция (ЛИТО) Губполитпросвета, в деятельности которой принял участие А.П. Квятковский, а также И.И. Трусов, занимавшие левый фланг среди барнаульских поэтов и считавшиеся местными футуристами.

Собрания ЛИТО проходили еженедельно (в феврале 1921 — по субботам, затем — по понедельникам) в помещении Губполитпросвета (Пушкинская, 62). На одном из первых собраний (19 февраля 1921) А. Квятковский сделал доклад об имажинистах.

> Лито объединяет разные литературно-художественные течения, собрания проходят очень оживленно и с подъемом. <...>
>
> На последнем субботнике была заслушана весьма остроумная и бойкая литературная сатира члена Лито тов. <В.К.> Измайлова.
>
> Тов. Квятковский сделал доклад «с пристрастием» (по его собственному признанию) об имажинистах: Шершеневиче, Мариенгофе, Есенине и Кусикове. Много было смеха и протестов против неуместного смеха. В прениях высказались Л. Лесная, С. Грансберг, <Ю.> Сандомирский, <С.М.> Лепский, Измайлов, И. Трусов, <И.Г.> Зобачев. Решено прения продолжать на следующем заседании[1925].

Краткий отчет о следующем заседании гласил:

> 26 февраля состоялось собрание кружка Лито, привлекшее до 50 человек гостей.
>
> Было продолжение дискуссии об имажинизме. Вступительное слово сказал т. Лепский, после чего открылись прения, в которых приняли участие как члены кружка, так и гости.

На днях т. Лепский будет делать на эту же тему доклад публично, после доклада состоится диспут [1926].

В то же время И. Трусов пропагандировал творчество Маяковского. Его доклад (20 февраля 1921) состоялся в лекционном зале Партийного дома.

Основные положения доклада сводятся к следующему: Маяковский революционер в искусстве, объявивший войну старым приемам в творчестве. Он создает новые формы в поэзии и вкладывает в них новое содержание — борьба с тяжестью прошлого. Маяковский — поэт улицы и движения; в своих произведениях он показал все ужасы больного капиталистического города. Маяковский призывает к революции сердец и душ, а не ограничиваться в области производственных отношений. Маяковский своей поэзией делает огромную разрушительную работу, расчищая пути для грядущего гения свободной русской поэзии.

После доклада состоялся диспут. Против Маяковского выступали тт.: Попов, Кузьмин, Лапидус, Ю. Сандомирский и С. Грансберг. В защиту Маяковского — выступали тт. Квятковский и М. Трусов. Спор принял страстный характер и затянулся до 11 часов ночи [1927].

Впоследствии М. Трусов сделал доклад «о революции в изобразительном искусстве» (4 апреля 1921) [1928]. Подводя итоги за период трехмесячной деятельности ЛИТО, один из местных литераторов подчеркивал, что «заседания кружка носят оживленный характер. Особенно интересны бывают диспуты, когда сходятся представители различных литературных течений (футуристы, реалисты и пролеткультовцы)» [1929]. При этом следует отметить явно несамостоятельный характер барнаульских левых поэтов, зависимость их главным образом от московской литературной жизни.

Такая же зависимость наблюдалась и в области театральных идей, пропагандировавшихся заведующим художественным подотделом Губполитпросвета В. Севастьяновым.

5 марта <1921> в Народном доме состоялся диспут на тему «Театральное искусство в советской республике и его роль в производственной пропаганде». Докладчик т. Севастьянов изложил краткую историю театра вообще и русского в частности и остановился как на желательной форме, — на театре массового коллективного творчества, в котором необходимо вести как политическую, так и производственную пропаганду.

Оппонентами выступали, главным образом, актеры. Они жаловались на отсутствие пьес из современной жизни и, не отрицая массовых постановок, настаивали на сохранении старых форм.

В заключительном слове докладчик обвинял актеров в отсутствии инициативы и в боязни перед новыми течениями в театральном искусстве.

Со стороны актеров раздаются протесты, и заключительная речь докладчика все время прерывается аплодисментами части слушателей и воз-

гласами актеров. Кончая речь, докладчик призывает все молодые силы работать рука об руку с Советской властью и объединенными усилиями произвести театральный октябрь[1930].

После летнего перерыва работа ЛИТО возобновилась. А. Квятковский читал стихи на вечере, посвященном памяти А. Блока (15 августа 1921)[1931]. На следующем собрании (22 августа 1921) А. Квятковский делал сообщение о поездке в Москву и Петроград; там же был прочитан реферат А.И. Балина о В. Каменском[1932]. И. Трусов читал реферат о Елене Гуро (18 сентября 1921)[1933]. Планировалось выступление А. Квятковского, С. Лепского, И. Трусова и других на литературном вечере (21 сентября 1921) в период пребывания в Барнауле агитпарохода «III Интернационал»[1934]. Прибывший из Омска с этим пароходом художник В. Уфимцев встречался с М. Курзиным, Е. Коровай и увез в омский музей некоторые работы барнаульских художников, в том числе картины М. Курзина[1935].

С конца 1921 начинается отъезд поэтов и художников из Барнаула. Уехал в Москву А.П. Квятковский, примкнувший впоследствии к поэтам-конструктивистам. В 1922 уехали М. Курзин и Е. Коровай. На этом деятельность левых в Барнауле прекратилась.

Красноярск

Немногочисленные события, имевшие отношения к выступлениям левых деятелей искусств, носили в Красноярске исключительно гастрольный характер. Это упоминавшееся уже выступление футуриста жизни В. Гольцшмидта с лекциями «Солнечные радости тела» и «Искания истинной любви и современный брак», а также футуристки-босоножки Е. Бучинской с речью о футуристах жизни и исполнением «словопластических танцев» (20 мая 1917)[1936].

Через год в Красноярск с гастролями приехал екатеринбургский поэт Давид Виленский, выступавший под псевдонимом Д. Ленский. В рекламных объявлениях он представлялся как «известный главарь футуристов группы Живарос». Лекция-вечер Д. Виленского (3 августа 1918) состоялась в Общественном клубе (городской сад). В первом отделении Д. Виленский читал доклад «Футуризм — революция каждого дня»; во втором — стихи из книг «Панель надежды», «Слон на блюде» и «Пулемет в томате». В числе «рифмет» упоминались бывшие под запретом «Революция» и «Блудосвят»[1937].

Кроме того, Д. Виленский издал здесь «Газету футуристов». Друг и единомышленник «известного главаря футуристов» екатеринбургский литератор С. Виноградов[1938] дал на нее благожелательную рецензию:

Красноярская «Газета футуристов» открывается поэтическим Вас. Каменского «Декретом о заборной литературе — о росписи улиц — о балко-

нах с музыкой — о карнавалах искусства». <...> В этой газете много стихотворений молодого поэта Д. Ленского (настоящая фамилия Виленский), утонченного новатора в словотворчестве. По части новых оборотов поэт, можно сказать, прямо виртуоз; образы его ярки и неожиданны, колоритно вызывающи.

«Мгла безлюдья гладит тайны...
Цепь молчанья вяжет мозг...
В складках ночи тонет тело,
Обезбочившись каминно от краснеющих полен».

<...> Лира поэта немножко повторяет Игоря Северянина:

«Я — лязг озлобленной рапиры,
Я — росно утренний привет,
Я — шеф всетворческого пира,
Я — Коломбина и Гамлет».

Уже из этого отрывка видна двойственность г. Виленского, разлом в его душе, заставляющий ее звучать двутонно, что хорошо выражено поэтом в стихах:

«У меня своя церковь и свой балаган,
Безгрешье улыбок и новый канкан, —
И пляшет под песни в приливе огней
Смиренный священник из церкви моей»[1939].

Иных футуристических выступлений в Красноярске, видимо, не происходило ни в колчаковский период, ни после установления советской власти.

О деятельности футуристов в других сибирских городах имеются лишь скупые упоминания. Так, в **Новониколаевске** при организации секции ИЗО Губотнаробраза (февраль 1920) сообщалось, что к работе в ней «привлекаются молодые силы, стоящие в оппозиции к традициям старого отжившего искусства»[1940]. Секция ИЗО устроила ряд выставок. В частности, была открыта 2-я периодическая выставка работ художников Новониколаевска (29 мая — 7 июня 1921). На ее открытии «выступил докладчик и, пространно говоря о выставленных экспонатах, подчеркнул, что перед зрителями современное революционное направление в живописи»[1941]. Судя по газетным отчетам, было выставлено около 300 работ, среди которых был «явно выражен футуризм» в работах художника Н. Каравашкина[1942].

В **Иркутске** местные художники не проявляли интереса к левому искусству. Зато в мае 1920 года по инициативе кружка поэтов было создано Иркутское литературно-художественное общество («Барка по-

этов»), в деятельности которого в 1920—1921 годах принимали участие Анчаров (А. Куле) и Нибу (Н. Хабиас), считавшиеся местными поэтами-футуристами[1943]. Причем Н. Хабиас называла своим учителем Д. Бурлюка[1944], незадолго перед этим гастролировавшего в Иркутске (май 1919). Общество устраивало литературные вечера, на которых читались доклады и стихи. В 1921 году А. Куле уехал в Латвию, а Н. Хабиас перебралась в Москву.

Большинство исследователей, пишущих о сибирском искусстве, сходятся в одном: «Сибирская периферия всегда отличалась консервативностью вкусов»[1945]. Где в русской провинции «обрести широкий культурный горизонт? Где историческая перспектива, необходимая для постановки художественных проблем такого масштаба, как искусство будущего?»[1946]. Ими дается намек или делается вывод о беспочвенности сибирского футуризма, его несерьезном характере, как проходящем увлечении молодости.

Конечно, футуризм родился не в Сибири, а так или иначе был занесен туда самими сибиряками или проезжими гастролерами. Согласимся и в том, что футуризм в Сибири был не особенно сильно развит: на всю Сибирь полтора десятка футуристов — маловато. Для сравнения: на Кавказе — их всего шестеро (вместе с Каменским — семеро), на Украине — чуть больше двух десятков. Но ведь дело не в количестве. На Дальнем Востоке — тоже полтора десятка футуристов, но их роль и влияние в литературно-художественной жизни совершенно иные. Главная причина тому: сибирские футуристы — это местная начинающая молодежь, а на Кавказе, на Дальнем Востоке делом заправляли опытные столичные зубры.

ДАЛЬНИЙ ВОСТОК

До революции жители Дальнего Востока знали о футуризме в основном понаслышке, из газет и журналов. Гастролеры не приезжали. Выставки с участием футуристов не устраивались. Доходили лишь некоторые книги И. Северянина, В. Маяковского. Война и революция, вызвавшие значительные людские перемещения, обусловили появление футуристов и в этом регионе.

Распространение футуризма на Дальнем Востоке, как и в Сибири, происходило в основном в крупных городах вдоль транссибирской железнодорожной магистрали. Причем сообщение между Читой и Владивостоком осуществлялось через территорию Китая по КВЖД, что обусловило участие деятелей левого искусства в художественной жизни Харбина и других китайских городов со значительным числом русского населения.

Хронологически правильнее было бы начать с футуристического «десанта» во Владивосток, но ради удобства изложения материала начнем с Хабаровского кружка живописцев, состоявшего из местных и приезжих молодых художников.

Хабаровск

Приехавший из Петрограда в 1915 году выпускник Академии художеств П. Львов преподавал рисование в местной женской гимназии (1915—1918), учительском семинарии и учительском институте (1918—1923)[1947], а также участвовал в Хабаровской художественной выставке (26 декабря 1916 — 6 января 1917)[1948]. Совместно с выпускником Московского училища живописи, ваяния и зодчества П. Любарским, художником-самоучкой Н. Наумовым и художником-любителем Андерсоном П. Львов устроил выставку картин, открывшуюся 26 декабря 1917 в здании 1-й женской гимназии[1949]. Вскоре Андерсона в этой группе заменил приехавший из Читы выпускник Дюссельдорфской академии художеств латыш Жан Плассе и коллектив получил название «Зеленая кошка». Выбор такого названия впоследствии они объяснили в предисловии к «Тетради офортов» (1919): «Зеленая кошка, цвета мистического изумруда, с мерцающими глазами, полными тайн премудрого Востока, Ты — Зеленая кошка — будь нашей эмблемой. <...> Наш кумир — единое в трех: в краске, в форме и в линии. В совершенстве соединила ты их в себе».

По свидетельству современника, «в основу “Зеленой кошки” организаторами и вдохновителями объединения, художниками Плассе и Любарским, были положены элементы футуризма, кубизма, экспрессионизма»[1950]. П. Львов, в свою очередь, тяготел к сезаннизму.

В первой половине 1919 года было устроено две выставки картин «Зеленой кошки». Первая (5—14 января 1919) состоялась в помещении 1-го высшего начального училища (быв. Николаевское училище, Гоголевская ул.)[1951]. Вторая выставка картин (1—2 марта 1919) прошла в Городском доме и носила благотворительный характер. Организатором ее выступил Хабаровский комитет общественного призрения, а весь доход пошел в пользу детских приютов[1952]. Кроме работ художников «Зеленой кошки» на второй выставке демонстрировались также карикатуры и шаржи В. Гирея (В. Граженский[1953]) на общественно-политические темы. В местной прессе эти выставки не освещались и не рецензировались.

Планировалось также устроить в сентябре 1919 года выставку «Раненая Москва» при участии П. Любарского и некоего «супрема-скульптора-художника-изобретателя» Н.П. Шутца[1954], но она так и не состоялась.

Кроме того, участниками «Зеленой кошки» была организована студия, открывшаяся в феврале 1919. В студии работали классы рисования, живописи, акварели, композиции и художественного вышивания; принимались «все желающие серьезно поработать в искусстве»[1955].

В том же году под маркой «Зеленой кошки» были выпущены два сборника «Тетрадь офортов» (П. Любарский, П. Львов, Ж. Плассе, Н. Наумов) и «Трое. Книжка эстампов» (П. Любарский, Ж. Плассе, Н. Наумов), а также сборники гравюр П. Любарского «Проститутка» и «Чию Алтай кыжы», Н. Наумова «Жертвоприношения». Впоследствии была выпущена тиражом 23 экз. книга стихов Венедикта Марта, каждое стихотворение в которой было иллюстрировано работами Ж. Плассе[1956].

Фактически деятельность «Зеленой кошки» ограничивается первой половиной 1919 года. В дальнейшем ее участники действовали самостоятельно. Летом 1919 года П. Любарский и Ж. Плассе выставлялись во Владивостоке. Н. Наумов с 1920 года работал в Политотделе Народно-Революционной армии, писал плакаты, лозунги, оформлял агитпоезд с выставкой картин в отдельном вагоне. П. Львов продолжал в Хабаровске преподавательскую деятельность в учительском институте и Техническом железнодорожном училище (1921—1923), устраивал персональные выставки (1921, 1922, 1923). В 1923 году он переехал в Москву.

Владивосток [1957]

Футуристическая группа, названная впоследствии Д. Бурлюком «Железной когортой» [1958], сложилась постепенно. Первым во Владивосток из Мариуполя в конце 1917 — начале 1918 года приехал Н. Асеев. Он работал на бирже труда, в газете, руководил местной студией Народного театра. Сюда же в 1917 году вернулся из Петрограда поэт Венедикт Март [1959], сын известного на Дальнем Востоке общественного деятеля Н.П. Матвеева. По газетному объявлению Н. Асеева («Если есть в городе литератор, пусть откликнется») В. Март встретился с Асеевым [1960]. Эта встреча получила впоследствии в устах В. Марта название первой «дальневосточной конференции футуристов» [1961].

В первой половине 1918 года Н. Асеев работал в труппе Народного театра. В частности, он участвовал в спектакле «Доходное место» (А.Н. Островский), показанном в Народном доме и театре «Золотой рог» (14 и 15 апреля 1918) [1962], некоторое время руководил студией, организованной при Народном театре [1963]. Критерий народности Асеев видел в «единении подмосток и зрительного зала. Единение понятий, настроений и миросозерцаний» [1964]. Кроме того, совместно с поэтом А. Ярославским он устроил «Вечер Двух» (26 мая 1918; зал Коммерческого училища), на котором были прочитаны «новые стихи о современности», а в конце вечера устроен поэтический митинг «Видение вечной весны» [1965]. По воспоминаниям Асеева об этом вечере, «зал наполнился благодушной публикой, ничему не удивлявшейся, хлопавшей строчкам Хлебникова, Маяковского и Каменского. Зато вышел какой-то оппонент и начал говорить, что я большевистский агитатор. <...> Оказался сотрудником местной кадетской газеты» [1966]. А. Ярославский к этому времени был автором двух стихотворных книг «Плевок в бесконечность» (Владивосток, 1917) и «Звездный манифест» (Владивосток, 1918), имевшим репутацию поэта-бунтаря, «революционера космоса». Критики не видели в его книгах футуризма: «Само название <“Плевок в бесконечность”. — *А.К.*> показывает наивное, полудетское, немного рисующееся кокетство еще не оперившегося птенца, для которого нет никаких вечных ценностей и идолов. Может быть, поэтому автор причисляет себя к футуристам, взяв от футуризма основную идею его устремления. Но вернее, это

будет уже не футуризм, а анархизм. И по существу — автор далек от футуризма, как по миросозерцанию, так и по внешней манере своего письма» [1967]; «Он не футурист, хотя он напрасно уверяет в этом. Никакой "революции в искусстве" он не создает, хотя об этом тоже говорит. Он просто задорен и шумлив, как и подобает молодому поэту» [1968].

29 июня 1918, просуществовавшая семь с половиной месяцев, советская власть во Владивостоке в результате чехословацкого мятежа была свергнута. Политическое руководство перешло в руки Временного Сибирского правительства, которое вскоре (3 ноября 1918) передало бразды правления Временному Всероссийскому правительству, а еще через две недели (18 ноября 1918) постановлением Совета министров Временного Всероссийского правительства верховная власть была передана А.В. Колчаку, произведенному в тот же день из вице-адмиралов в адмиралы.

Все эти события не особенно сильно отразились на владивостокских футуристах. Конечно, труппа Народного театра прекратила существование, но стремление Асеева к театральной деятельности воплотилось в иной форме.

К январю 1919 года в городе было создано Литературно-художественное общество Дальнего Востока (ЛХО), помещение для которого было арендовано в подвале под театром «Золотой рог» [1969]. Председателем ЛХО избрали журналиста Б.П. Лопатина, директорами-распорядителями Н.Н. Асеева, артиста Я.А. Варшавского и художника М.М. Ремизова [1970]. При обществе была организована студия интимного театра «Балаганчик», руководимая Н. Асеевым и преследовавшая «цели популяризации поэзии путем постановок» [1971]. В ее работе участвовал приехавший в начале 1919 года поэт С.М. Третьяков. Параллельно «Балаганчику» в том же помещении устраивался клуб ЛХО, в программу которого включались «исполнительные вечера, художественные постановки, литературные собеседования, кабаре и пр.» [1972].

Открытие ЛХО состоялось 25 января 1919 года. В программу вечера входили спектакль «Балаганчика» «Прекрасные сабинянки» (пьеса Л. Андреева, постановка К.В. де-Польнер) и кабаре под руководством Я.А. Варшавского [1973]. По свидетельству репортера, «публики было настолько много, что многим желающим купить билет пришлось отказать за переполнением помещения» [1974].

Начиная с середины февраля в ЛХО стали проходить «литературные пятницы». Первая из них была посвящена диспуту о футуризме (14 февраля 1919). Тезисное содержание вступительных рефератов было опубликовано заранее. Тезисы доклада Б. Лопатина: «Признаки искусства. Постепенность футуризации живописи. Прогресс или движение вспять. Теория и практика. Большевизм футуризма. Футуризм для художников и профанов». Тезисы Н. Асеева: «Определение футуризма его апологетами и противниками. Футуризм как миросозерцание. Футуризм отдельных стран. Русские черты футуризма» [1975]. В прениях предполагалось участие поэтов А. Богданова [1976], С. Третьякова, художников М. Курзина, М. Ремизова и др.

Первая «пятница» сразу же показала, насколько серьезно отнеслась к этой идее широкая публика. <...>

Доклад «о футуризме» — прочел Б.П. Лопатин, после чего последовал целый ряд пояснительных речей футуристического мироопределения. В ответ на некоторые пункты доклада относительно установления границы между понятиями о футуризме как об искусстве, или как о чистилище, через которое проходят наиболее талантливые из современников, — горячо отвечал поэт Третьяков. Он защищал мысль о том, что футуризм был тем духовным бунтом, тем восстанием мысли, которое характеризует собою переход от индивидуального протеста отдельных мыслителей — к протесту объединенных идеологически, хотя и самостоятельных, в форме отдельных течений искусства и науки общественных групп <так в тексте. — *А.К.*>.

Н. Асеев устанавливал преемственность новой школы искусства с древнейшими, непонятными или отвергнутыми человечеством попытками отдельных форм искусства освободиться от заданного уро́чного представления о мире и человечестве.

Выступал еще целый ряд ораторов. Собеседование затянулось до 2 ч. ночи, причем из публики были выражены пожелания о возобновлении темы в ближайшем будущем[1977].

На следующих «литературных пятницах» устраивалось чтение и обсуждение «Жалоб» М. Горького (21 февраля 1919); вечер памяти В.Ф. Комиссаржевской (28 февраля 1919), на котором среди других выступали Н. Асеев и С. Третьяков[1978]. Однако кабаретная программа на первых порах подавила деятельность ЛХО, что заставило президиум уже через *полтора месяца на общем собрании (9 марта 1919) заявить о сложении полномочий:*

<...> Председательствовал Н.П. Дукельский.

Докладчиком выступил Б.П. Лопатин. В начале доклада Б.П. охарактеризовал деятельность, вернее, бездеятельность общества в смысле выполнения чисто литер.-художественных своих заданий. Между прочим, остановился на пятницах, которые явились как бы соломинкой утопающего старого режима Лит.-худ. о-ва.

Докладчик выделил два параллельных пути деятельности: чисто-художественную и чисто ресторанно-предпринимательскую, которая создала далеко не доброкачественную репутацию обществу, несмотря даже на «пятницы».

В итоге докладчик определенно заявил о сложении полномочий всего состава президиума. <...>

Из речей оппонентов выяснилось, что в обществе появилось два течения: первое — создание чисто-художественной деятельности, второе — не отрицая первого стремления течения — невинность соблюсти и капитал приобрести, как остроумно определил председатель собрания. <...>

Выборы президиума дали следующие результаты: Председатель — Б.П. Лопатин, тов. председателя Н.П. Дукельский, секретарь Н.П. Пантелеев, казначей В. Дмитренко. Члены президиума: <С.М.> Третьяков, <А.А.> Богданов, <Н.Н.> Асеев[1979].

Несмотря на незначительные перемены в составе президиума ЛХО, в деятельности общества произошли изменения: кабаретная программа была ликвидирована, остались редкие спектакли «Балаганчика» и разнообразные литературно-художественные и музыкальные вечера.

Несколько раз (9, 11 марта, 9 апреля 1919) «Балаганчик» показывал «Романтический вечер», в программу которого входили постановки «Дон Жуан в Египте» (Н. Гумилев) и «Два Пьеро» (Э. Ростан). В первой постановке С. Третьяков играл роль Дон Жуана, Н. Асеев — мистера Покера из Чикаго; во второй — Н. Асеев играл смеющегося Пьеро, К. де Польнер — плачущего Пьеро, артистка В. Жданова — Коломбину[1980]. Однако уже весной 1919 театральные постановки «Балаганчика» прекратились и в дальнейшем не возобновлялись. Деятельность ЛХО сосредоточилась на еженедельных вечерах, продолжавших традицию «литературных пятниц». Так, 4-я «литературная пятница» (14 марта 1919) была посвящена конкурсу поэтов, в котором приглашались принять участие все поэты Владивостока. Участникам было предложено написать и прочесть стихотворение на заданную тему, а также прочесть любое из своих стихотворений[1981].

Записалось в начале вечера более 21 поэта.

Чем теснее становилось в подвальчике, тем интимнее и непринужденнее становилось настроение.

Избрано жюри для председательствования на конкурсе: Н. Матвеев, Н. Дукельский и А. Лопатина.

С. Третьяков произнес красивое вступительное слово, указав на общественный и художественный интерес данного состязания, намекнув на возможность дальнейшего развития их[1982].

«Поэты в наше время, — сказал г. Третьяков, — лишены возможности непосредственного общения с публикой. <...> Вечные пристальные соглядатаи жизни, поэты должны вернуть себе право всенародного устного общения, право завоевания сердец и настроений непосредственно без помощи честных маклеров — критиков. Пусть вспомнятся турниры поэтов древней Греции, мейстерзингеры средних веков».

Таков был смысл речи г. Третьякова в переполненном людьми подвале лит. худож. кружка[1983].

Затем присутствующие предлагали на особо приготовленных билетиках темы для состязающихся.

Из котелка Третьякова, куда все они были собраны, вынуты были наудачу три:

Вечный холод.
Глаз вечности.
Свет погас.

Мрачное однообразие их заставило искать других тем. В последней кто-то заподозрил намек на городское самоуправление.

Но котелок упорно не сдавал своих мрачных позиций и выбросил тему: Черный Интернационал.

А затем — Надо и не надо.

И только напоследок получилось «Радость жизни».

Жюри остановилось на трех из них <Вечный холод, Надо — не надо, Радость жизни. — *А.К.*>, предложив состязающимся написать на любую. <...>

С приближением решительного момента, настроение поэтов повышалось, и волнение их заражало интересом присутствующих.

<...> Через $1^1/_2$ часа началось чтение написанных тут же стихов — 1-я часть программы.

Конкурировало 19 поэтов.

Все поэты, за исключением двух, прочли сами свои стихотворения.

Плебисцит дал следующие результаты: И. Гольденберг — «Радость жизни»[1984] — собрал 20 голосов. В. Март[1985] — 17.

Далее следовали <С.> Третьяков, Онвей <Г.В. Гончар>, Клевер, Гоберман, Темрюкский <С. Цыганюк-Темрюкский>, <А.> Журин и Тоте. <...>

Премированных поэтов заставили прочитать еще раз их сочинения, и самые бескорыстные рукоплескания были им наградой[1986].

После первого состязания <...> читались стихотворения по выбору самих авторов. Прочитаны были стихотворения 24 поэтов.

Многие читали с увлечением, подкупающим присутствующих, некоторые же так искажали свои стихи невозможной дикцией, что тем обеспечили себе неуспех. Так погибло, напр., изящное стихотворение <В.> Рябинина.

Присланные отсутствующими авторами стихи читались С. Третьяковым, и бедняге пришлось немало потрудиться.

Подсчет билетиков дал первенство стихотворению С. Третьякова «Москва. Март»[1987], собравшему 18 голосов.

Вторым следовало стихотворение И. Гольденберга «Последнее письмо»[1988] (9 голосов). <...>

Второе выступление В. Марта не вызвало тех одобрений, кои выпали ему на долю с «Вечным холодом». Аналогия солнца и каравая хлеба, карабкающегося по небу, не показалась достаточно поэтичной.

Один из поэтов положительно шокировал публику, выступив с поэмой... сорной яме. Всю грязь, которую в ней можно было увидеть внимательному наблюдателю, все это он облек в рифмованные строчки. Там были и гной, и смрад, и неприятные насекомые. Сидевшие за столами брезгливо отодвигались от своих тарелок.

Вечер очень оживляли карикатуры Розенберга, из которых особенно удачны были на С. Третьякова и поэта Клевера[1989].

В дальнейшем при активном участии Н. Асеева и С. Третьякова в ЛХО состоялись: «Состязание художников» — конкурс набросков, портретов, карикатур и шаржей (21 марта 1919); «Вечер критики» (28 марта 1919), посвященный разбору книги В. Марта и Г. Эльфа «Фаин»; «Ве-

чер набросков» (4 апреля 1919), «Московская верба» (12 апреля 1919), «2-й конкурс художников» (9 мая 1919), конкурс карикатур (16 мая 1919), конкурс эскизов на тему «Улица современного Владивостока» (23 мая 1919).

Среди этих вечеров представляет интерес «Вечер критики», посвященный сборнику стихов братьев В.Н. и Г.Н. Матвеевых — В. Марта и Г. Эльфа «Фаин»[1990], выпущенному под издательской маркой «Хай-Шин-Вей» в марте 1919 года.

Клуб Литературно-Художественного Общества к 9 часам почти полон. Все присутствующие знакомы друг дугу. Определился постоянный контингент посетителей. Преимущественно журналисты и художники. Иногда мелькают студенческие куртки. Атмосфера дышит тем дружеским теплом, которое встречается лишь в среде русских свободных художников, материально не обеспеченных, но роднящихся духом, широкими замыслами и мощными мазками.

Председатель общества открывает собрание и сообщает, что сегодняшняя пятница посвящается критике нового поэтического произведения «Фаин», двух молодых поэтов В. Марта и Эльфа. <...>

Поэты В. Март и Эльф читают из книжки «Фаин» избранные произведения. Нужно сознаться, читают не выигрышно.

Выступления критиков сначала вялые вскоре оживились. Было три характерных течения в критике, которые мы кратко отметим. Первое течение, преимущественно объективной оценки, дал С. Третьяков. Остановясь на основных элементах поэзии: фабуле и связанной с ней идее, ритме, звуке и образности, он отметил некоторое преобладание идейности в поэзии В. Марта.

Есть в стихах какой-то пятый элемент, который кроется за произведением. Он не может быть воспринят, так как для этого нужно было бы переродить нашу психологию.

Закон наркоза, разбивающего концентрацию мысли, проходит через всю книгу.

Касаясь субъективной оценки, С. Третьяков отмечает лишь два ярких образа, оценивает невысоко ритм, делая нелестное сравнение с газетной прозой.

Следующее характерное мнение — восторженного преклонения перед течением в поэзии, знаменуемым стихами В. Марта, — обрисовано было Троицким.

Он отвергает объективные оценки в поэзии и считает Марта великим, так как он ушел дальше, чем все.

«Март не смотрит на стоящего рядом, а углубляется в бездны своей души.

В его стихах нет мысли или темы, он весь в словах. Они говорят многое. Это творчество только для избранных».

А. Богданов, со всей тяжестью классической школы в поэзии, обрушивается на «Фаина» и дает третье критическое освещение этого произведения.

Подтверждая объективную оценку в искусстве, он приводит слова Толстого, который говорит, что самое правдивое определение таланта происходит в момент передачи автором своих переживаний слушателю или читателю. «Фаин» не оставляет после себя следа. Автор ушел из области действительности в область кошмара.

Эти три мнения легли в основу дальнейших прений. Выступления были многочисленны. Публика вообще держалась несколько выжидательно, предпочитая слушать. Но слушали внимательно.

Вторично выступая, Третьяков отметил удачливые, звучные «слова» Марта, добросовестно иллюстрировал выборками свою похвалу.

Поэту Марту было предложено самому высказаться — что основного в его стихах, на что последовала горделивая реплика:

— Мои стихи каждый понимает так, как он хочет.

Причем на стихотворение «Камень, женщина и дохлая кошка» автор указал как на отражающее наиболее его душевный уклад.

В резюме при закрытии вечера председатель отметил, что в прениях молодые поэты были несколько отодвинуты на второй план спорами «о старом и новом»[1991].

Критика со стороны футуристов, по-видимому, задела Марта. Во всяком случае, до этого момента он публично не выступал с критикой футуризма. Однако вскоре после означенного вечера В. Март опубликовал серию статей под общим заглавием «Искусство и жизнь», в которых, в частности, предрек гибель футуризма: «Футуризм тот, каким он был до сих пор — первое подергивание — судороги в творчестве, которые ныне — в жизни разрослись до чудовищной агонии. Футуризм погибнет от своей неодухотворенности, от своей внутренней ограниченности. Он растворится в своей пустоте»[1992]. Это была критика с позиций человека, стоявшего достаточно близко к футуризму, но получившего известность как «певец смерти». В. Март не связывал себя «ни с одной из существующих школ, примыкая, однако, к крайне левым поэтическим направлениям и настроениям»[1993].

Как известно, самая острая и резкая полемика случается при расхождении во взглядах вчерашних единомышленников. Так произошло и в этом случае.

На прошлой неделе на литературной странице «Эхо» В. Март напечатал первый свой очерк «Искусство и жизнь», в котором отрицательно отнесся к футуризму.

Встретившись после того с поэтом А. <Асеевым. — *А.К.*>, не футуристом, но сторонником этого течения, В. Март был осыпан потоком самых несдержанных упреков по поводу его статьи.

Свирепый не-футурист, не стесняясь присутствием в общественном месте, позволил себе даже оскорбительные ругательства по адресу «инакомыслящего»[1994].

Идейно-художественные расхождения не мешали выступлениям в ЛХО, сотрудничеству в одних и тех же газетах и журналах. Но разно-

гласия не были случайными: В. Март не принимал участия в футуристических выступлениях, изредка публично критикуя футуризм. Иначе обстояло дело с его братом Гавриилом Матвеевым, сменившим с осени 1919 года псевдоним Г. Эльф на Фаин. Перемена псевдонима обозначила изменение его поэтической ориентации в сторону сближения с футуристами.

Закрытие ЛХО на летний период совпало с гастролями во Владивостоке В. Гольцшмидта (май 1919), выставкой хабаровских художников Ж. Плассе, П. Любарского и Я. Алксниса (август 1919), а также выставкой и лекциями Д. Бурлюка (27 сентября — 4 октября 1919). В. Март сотрудничал в это время в газетах «Владивосток» и «Эхо», Н. Асеев и С. Третьяков — в «Далекой окраине» и «Дальневосточном обозрении». Кроме того, летом 1919 года С. Третьяков стал заведующим литературной частью театра «Би-ба-бо» (Светланская, 50).

С приездом во Владивосток Д. Бурлюка футуристы получили солидное подкрепление. «Отец российского футуризма» включился в работу ЛХО. В начале декабря 1919 футуристами была предпринята попытка ввести его в президиум ЛХО. Однако общее собрание воспротивилось кандидатуре Д. Бурлюка. В знак протеста В. Март и Н. Асеев вышли из членов ЛХО, оставшись лишь в качестве гостей общества[1995]. Впрочем, вскоре мотивировка этого поступка была опровергнута неким анонимным автором: «В отчетах газет упоминается об инцидентах на последнем собрании ЛХО, и создается впечатление, будто бы заявления о выходе из состава общества были вызваны обидой за Бурлюка, который не был избран при одной баллотировке. В действительности, как выяснилось в тот же вечер, мотивы выхода были совершенно иные, более личного характера, и к Бурлюку не относились. И было бы странно такое отношение, ибо Бурлюк сам не чувствует себя обиженным и остается членом общества»[1996].

В то же время в клубе ЛХО была по инициативе Д. Бурлюка открыта постоянная выставка картин и этюдов.

> На выставке 12 этюдов Бурлюка, положившего начало этой выставке <...>, и этюд Г. Комарова. <...> Последними поступили 7 пейзажей худ Плассе <...> и 5 карикатур Э. Визнера[1997].

> Из произведений худ. Бурлюка особенно интересны две вещи: «Малороссийский конь» и «Русский конь», в которых автор, в присущей ему своеобразной манере, передает сущность украинского и русского стилей[1998].

В дальнейшем экспозиция менялась: часть картин продавалась, а выставка пополнялась новыми. Согласно одной из заметок, в конце декабря 1919 года на выставке имелось: «Одиннадцать этюдов и эскизов как в футуристическом, так и не футуристическом духе Д.Д. Бурлюка (1 продан). Четыре карикатуры Э. Визнера. Несколько футуристических работ В. Пальмова. Семь пейзажей Ж. Плассе (два продано)»[1999].

Кроме того, в ЛХО продавались книги В. Марта, Д. Бурлюка («Лысеющий хвост»), томская «Газета футуристов» и вышедшая в начале декабря 1919 г. книга стихов С. Третьякова «Железная пауза»[2000]. Левые поэты сотрудничали в журнале «Лель» (В. Март, Фаин, Д. Бурлюк, С. Третьяков, В. Статьева, С. Алымов); Н. Асеев и С. Третьяков печатались в газете «Воля».

С середины декабря 1919 возобновились еженедельные (по субботам) конкурсы ЛХО. Конкурс поэтов (13 декабря 1919) привлек большое количество публики.

> На конкурс поступило 55 стихотворений. Первая премия присуждена Н.Н. Асееву. Вторая разделена между В.М. Перевозчиковой-Статьевой и С.М. Третьяковым.
>
> <...> Авторы премированных стихотворений прочитали свои произведения вслед за оглашением решений жюри[2001].

На следующий день (14 декабря 1919) предполагалось чтение Д. Бурлюком своей «Морской повести», которой «автор придает значение в смысле формы»[2002]. Однако чтение не состоялось ввиду поездки Бурлюка к семье в Никольск-Уссурийский[2003].

Через неделю в ЛХО состоялся конкурс карикатур (20 декабря 1919). Жюри конкурса (С. Третьяков, Д. Бурлюк, В. Засыпкин, Г. Мельников) из 23 листов по техническим причинам отклонило 3. По результатам конкурса были премированы работы художников М. Афанасьева, итальянца Джиованни Катольниге и Г.Я. Комарова.

> Были на конкурс приглашены и хулиганские, черносотенные карикатуры с определенными юдофобскими мотивами, но все же, несмотря на протест одного из присутствующих, они были допущены до конкурса, так как жюри не могло вмешиваться во внутреннее содержание рисунков, ибо конкурс носил определенный художественный характер, и поэтому жюри считалось только с этой стороной произведений. Впрочем, сама публика определенно их третировала. <...>
>
> Президиум объявляет о результатах первого большого конкурса, наименование премированных картин, а также имена их авторов.
>
> Затем предлагается художникам в получасовой срок писать шаржи на присутствующих по своему выбору.
>
> Художники готовятся к зарисовкам, выбирают моделей. Бурлюк настойчиво предлагает себя и добивается своего. Несколько карандашей занято им.
>
> Когда все наброски шаржей уже были сделаны, Д. Бурлюк обращается к жюри через публику с заявлением о том, что между реальным наброском и шаржем фактически (с точки зрения искусства) нет никакой разницы.
>
> Свое мнение он иллюстрирует тем, что существуют «ходячие шаржи», реальные наброски с которых явятся не чем иным как шаржем. Это его заявление вызвано тем обстоятельством, что на малый конкурс допускаются по условиям конкурса лишь шаржи, в то время как некоторые ху-

дожники сделали реальные наброски, и Д.Д. Бурлюком, видимо, руководило в данном случае желание вовлечь на конкурс более конкурирующих.

Решение этого вопроса было предоставлено жюри, которое не согласилось с оригинальной точкой зрения Д. Бурлюка и отделило часть произведений, признанных за шаржи, от реальных набросков и только первые допустило до конкурса.

На конкурс было доставлено 16 работ 6-ти различных художников.

Интересный вопрос о том, есть ли разница между наброском и шаржем, вызвал оживленные дебаты среди присутствующих. <...>

Во втором конкурсе самое живое участие принимала сама публика. Присуждение премии происходило путем подачи записок всеми присутствующими со своими определениями лучшей картины.

В результате подсчета записок первая и вторая премии достались одному и тому же художнику В. Засыпкину, шаржи которого на Д. Бурлюка и художницу Е. Афанасьеву получили 34 и 35 записок. <...>

Очень сильное впечатление производили на публику работы совсем еще молодой художницы Лялик-Афанасьевой.

Любопытна была шутка-шарж Засыпкина на Д. Бурлюка, сделанная им в футуристическом духе. <...>

Затем было приступлено к самому тяжелому месту конкурсов — к аукциону набросков. Аукцион этот оказался более чем блестящим[2004].

Собственно премиальный фонд ЛХО образовался путем отчисления половины сумм с аукционной продажи картин. Другая половина доставалась художникам.

Следующий 14-й вечер ЛХО (3 января 1920) был посвящен конкурсу беллетристов:

Суббота была тревожным днем, и поэтому на конкурс беллетристов в Литературно-Художественное Общество собралось не так много, преимущественно все постоянные посетители. Председателем вечера избирается В.Ю. Дмитренко, секретарские обязанности возложены на С. Темрюкского.

Оглашается постановление жюри. Состав жюри в силу случайности оказался не совсем таким, как его определил президиум. В него вошли: А. Богданов, В. Новиков и С. Третьяков.

Жюри нашло доставленные 28 произведений в общем мало удовлетворительными и первые два приза не присудило никому. В оценке достойных третьей премии члены жюри разошлись радикальным образом. А. Богданову противостояли солидарные Третьяков и Новиков.

В результате третью премию (500 руб.) разделили между двумя авторами и, кроме того, два произведения были выделены и постановлено было их прочесть на этом вечере.

Были вскрыты конверты с именами премированных авторов. Таковыми оказались Ф. Камышнюк и С. Алымов. Публика наградила аплодисментами «победу Харбина»[2005].

Ф. Камышнюк сам прочел свою изящную миниатюру. Затем средствами президиума были прочтены рассказ «Почему я убил его» Алымова[2006] и «Глупыш» (первая часть) В. Рябинина.

Второй рассказ[2007] почему-то прочитан не был.

На малый конкурс в состав жюри избраны были В.Ю. Дмитренко, В. Новиков и <В.> Силлов. Некоторые из присутствующих отметили присутствие в жюри двух футуристов[2008].

Публика наметила до 20 тем. Как это завелось на вечерах ЛХО, — особенно охотно назывались смешливые темы и в тоне общего балагурства более серьезные терялись. Кем-то была предложена тема «Проклятая! Ты меня обманула, — ты оказалась невинной». <...> Окончательный выбор тем был поручен жюри, которое остановилось на следующих трех: «Ложь», «Красная шапочка» и «Скворец, который кричал даже не в своей скворечнице».

Из 16 записавшихся на конкурс подали свои произведения только 10 человек.

С целью повысить интерес вечера президиум <...> предложил зачитывать авторам все свои произведения до ознакомления с ними жюри.

Это внесло в состязание элемент декламации и, судя по результатам, отразилось на выборе жюри.

Действительно, Статьева и Коноплев чтением значительно повредили своим импровизациям, и наоборот, Третьяков, мастерски прочитавший свой немудрящий набросок «Скворцы», — несомненно способствовал своему успеху.

Бурлюк остроумно мистифицировал публику, зачитав два произведения: «Сказку про кадета» и «Скворцы». Первая — блестящая, содержательная вещица — вызвала громкие аплодисменты, конечно, в значительной части адресованные Бурлюку. Но из президиума кто-то спросил, — кто автор сказки.

При общем смехе, в котором была нотка смущения, Бурлюк назвал Маяковского.

Жюри совещалось очень долго, так долго, что публика уже начала расходиться. Кто-то посмеивался: «футуристы обращают в свою веру В. Дмитренко».

Приговор жюри был: первую премию (увеличена до 1500 руб.) разделить между А. Богдановым, С. Третьяковым и Д. Бурлюком, вторую — (500 руб.) В. Рябининым и Г. Гончаром (Онвей). <...>

В общем, конкурс в художественном отношении был удовлетворителен[2009].

15-й вечер ЛХО (10 января 1920) был посвящен декоративному искусству, в нем приняли участие 7 художников. Жюри (Г. Комаров, Д. Бурлюк, В. Засыпкин и С. Васильев) присудило первую премию панно «Плодородие» Г. Мельникова. Вторая премия была разделена между работами В. Пальмова «Фреска» и графикой Е. Афанасьевой. Работы Мельникова и Пальмова, не проданные с аукциона, были помещены на

постоянную выставку ЛХО[2010]. Вслед за большим конкурсом в тот же вечер состоялся малый конкурс портретных набросков:

На малый конкурс — набросков портретов за час — срок исполнения было доставлено 23 работы. Участвовало на конкурсе 14 художников. <...> 1-я премия — 1000 руб., 2-я — 700 руб. и 3-я — 500 руб. Жюри конкурса составили: г-н Каль, Г.Я. Комаров и Н.П. Дукельский.

Первая премия была присуждена Д.Д. Бурлюку за портретный набросок с г. Рубановича. Набросок весьма экспрессивный с остро выраженным сходством. Портрет футуриста вовсе не был по своему выполнению футуристическим.

Вторую премию получил художник Визнер за портрет художника Комарова. <...> Третья премия присуждена Лялик-Афанасьевой за портрет м-м Дукельской.

Наброски малого конкурса были пушены с аукциона. Аукционерами были попеременно Д.Д. Бурлюк и Н.П. Дукельский. <...>

Набросок Д.Д. Бурлюка, получивший первую премию, был продан Рубановичу за 3000 рублей. Набросок художника Пальмова продан за 10 йен[2011].

Через две недели Д. Бурлюк, Н. Асеев, С. Третьяков, В. Пальмов приняли активное участие в организации, подготовке и проведении «Вечера Волги» (24 января 1920), устроенного в театре «Золотой рог» комитетом Волжского землячества в пользу нуждающихся волжан-беженцев[2012]. Помещение и сцена были декорированы художниками М. Афанасьевым, Д. Бурлюком, В. Засыпкиным, В. Пальмовым и др.[2013] Помимо эстрадной программы в фойе театра была устроена выставка картин, организованная Д. Бурлюком. Вечер прошел «с большим подъемом», лишь кража картин омрачила успех.

<...> Вечер Волги привлек массу публики и прошел с большим подъемом. Кроме всех номеров, большое внимание привлекла выставка картин Волги — виды великой русской реки, рисунки волжан, художников-беженцев. Во время кабаре, когда организатор выставки Д.Д. Бурлюк был занят на сцене, поручив наблюдение над выставкой представителям вечера, ведавшим благотворительным буфетом (выставка была помещена в фойе театра), посетители, находившиеся в фойе, усердно рассматривали художественные произведения. Результаты вечера для организации выставки были в заключение — все же очень невеселыми. При проверке оказалось, что из 80 № выставки — 45 картин кем-то взяты. <...> Прочтя эту заметку, взявшие на память о вечере «Волги» картины художников Д.Д. Бурлюка — 15 штук, Архангельского — 5 штук, Добрынина — 7 штук, Мощевитина — 2, Еленевской — 10, стихокартину Венедикта Марта и др., поймут, что они брали не акварели, не этюды, а средства художника к существованию. Часть картин различных художников принадлежала Бурлюку — и организатор выставки «Волга», желавший помочь беженцам, — в результате наказан на сумму в среднем 200—300 тысяч рублей. Будем надеяться на доброе серд-

це лиц, «обзаведшихся» художеством, просим вернуть картины по адресу: «Золотой Рог», Л.Х.О. Дальнего Востока, для Бурлюка.

Будем надеяться, что устроители вечера «Волги», на которых лежит неоспоримая вина в расхищении художественного достояния, поймут горе художника Бурлюка и придут ему на помощь[2014].

Действительно, в результате этого обращения 11 картин было возвращено[2015], а комитет Волжского землячества выдал Д. Бурлюку пособие (30 тыс. рублей) в возмещение убытков от кражи[2016].

Помимо работы в ЛХО дальневосточные футуристы с конца декабря 1919 года сотрудничали с театром «Би-ба-бо»[2017]. К 1 января 1920 года при их участии была подготовлена новогодняя программа. В репертуарную комиссию вошли Н. Асеев, Д. Бурлюк, С. Третьяков и др. Вместе с В. Пальмовым и В. Засыпкиным Д. Бурлюк отвечал за художественное оформление программы. Со стихами выступали Н. Асеев и С. Третьяков. Кроме того, Д. Бурлюк выступал в качестве конферансье[2018]. Однако это сотрудничество оказалось недолгим: новогодняя программа продолжалась две недели. Вскоре во Владивостоке произошел очередной политический переворот. 31 января 1920 город заняли партизаны и было сформировано коалиционное правительство, существенную роль в котором играли большевики. Это событие повлияло на работу дальневосточных футуристов:

В связи с переменившейся ситуацией общественной жизни, поэты Д. Бурлюк, Н. Асеев и С. Третьяков оставили руководство художественной частью театра Би-ба-бо. Художник-футурист Пальмов, чьи прекрасные декорации украшали программу театра за истекший месяц, также оставил Би-ба-бо[2019].

Футуристы приветствовали переворот. В связи с ним был выпущен «Манифест дальневосточных футуристов», подписанный Н. Асеевым, Д. Бурлюком, С. Третьяковым, В. Пальмовым, Фаином, Г. Гончаром (Онвей), режиссером К.В. де-Польнером и В. Статьевой.

Да здравствует
всенародное
великолепное
безудержное
Искусство Будущего!
В дни величественных изменений мирового лица
мы,
великие футуристы — революционеры духа, обращаем свои голоса в ревущие гудки, предостерегающие всякого, кто имеет неосторожность преградить дорогу грядущему.

Вместе с радостью, звенящей в каждом сердце, мы бросаем вверх нашу необычайную ракету, оповещающую мир о том, что русское революционное искусство — всегда впереди толп родного поющего народа будет идти

красным запевалой, не останавливаясь и не оборачиваясь назад! Мы призываем вас, братья, не слушать иных песен, кроме песни будущего, мы предостерегаем вас от привычного преклонения перед старым искусством, пылью порошащим глаза и свежие глотки!

Мы зовем вас всех вступить в шумящие волны молодого искусства, отбросив одежды прошлых любвей к чужому вам
и не нужному никому
хмурому веку развалин
прежних форм искусства.
Они уже не дымятся!
Знайте и помните, что —
футуризм —
искусство революции![2020]

Этот же призыв к выходу искусства на улицу был всецело поддержан и развит Д. Бурлюком в статье «Искусство — народ»[2021], опубликованной вслед за манифестом. Впрочем, резкий переход футуристов на «пролетарские позиции» был сразу же подозрительно встречен в местной большевистской печати[2022] и послужил темой для фельетонистов:

У власти вновь социалисты;
На бирже пониженье иен, —
Толпою мчатся футуристы
Из би-ба-бо привычных стен.

Без лишних долгих колебаний
Собрали футуристы съезд,
И вот всеобщему вниманью
Объявлен красный манифест.

Момент великий славословим!
Великая дана нам роль:
Мы над искусством установим
Футуристический контроль.

Слетимся стаей мы проворной
Жрецы искусства всех родов, —
Литературою заборной
Украсим стены городов.

Привычно нам писать плакаты:
Мы их создали целый ряд,
И от заката до заката
Любой исполним мы подряд.

Так торопись же, пролетарий,
Освобожденный от оков!

По вкусу написал сценарий
Тебе великий Третьяков.

Крестьянин, и тебе награда
Есть за столетья тяжких мук;
На выставку пейзаж-шараду
Принес талантливый Бурлюк.

О, не тоскуй и ты напрасно
Победоносный красный брат —
Асеев написал о красном
И для тебя, герой солдат.

Наверно, скоро анархисты
Добьются тоже высших мест —
Тогда какой же футуристы
Объявят снова манифест?[2023]

Призыв к вынесению искусства на улицу остался, по-видимому, главным образом на бумаге. По крайней мере, известно лишь о выступлении Асеева с чтением стихов на митинге, посвященном 3-й годовщине свержения самодержавия (12 марта 1920)[2024]. В целом же деятельность футуристов, хотя и приобрела новый оттенок, разворачивалась в прежних рамках.

На общем собрании ЛХО (8 февраля 1920) в члены правления были избраны С. Третьяков, А. Богданов и др., кандидатами в правление — Н. Асеев и Д. Бурлюк[2025]. В течение февраля выступления в ЛХО были редки. Отчасти это было связано с распоряжением новой власти о закрытии во Владивостоке «кафе и вечерних кушательно-развлекательных учреждений», что привело к наплыву в клуб ЛХО посторонней публики, «изменение привычной аудитории и разжижение ее элементами либо совершенно индифферентными, либо даже вредными и неприятными. Сказывается и отсутствие во Владивостоке иных клубов, напр. политического, что заставляет политических работников создавать подобие кулуаров в душной, шумной и скученной обстановке ЛХО»[2026]. Однако работа продолжалась; постепенно правление даже наладило при входе в клуб продажу «открыток с портретами находящихся во Владивостоке поэтов, художников и журналистов <...> В. Марта, С.М. Третьякова, А.А. Богданова, художников В. Засыпкина, Лялик-Афанасьевой, Д. Бурлюка и др.»[2027].

Продолжала работать постоянная выставка, на которой привлекали внимание картины венгерского художника Франца Имрэ:

Из других работ, помещенных в ЛХО, выделяются неофутуристические картины Пальмова, получившего премию на конкурсе декоративных

эскизов. Криклив его «Город» с падающими изломанными углами домов, с вывесками в облаках и летящим трамваем.

Хороши работы хабаровского художника неоимпрессиониста Плассе, исполненные сочными, широкими, правильно-мозаичными мазками. <...>

Д. Бурлюк представлен здесь многочисленными, но слабыми работами.

На стенах, помимо описанных работ, — изобилие мелких карандашных и угольных набросков, карикатур и шаржей[2028].

Постепенно наладились и конкурсы. В феврале вечера носили еще спонтанный характер, как, например, выступление В. Марта и Фаина (26 февраля 1920), по требованию публики читавших свои последние произведения: В. Март — «Песню горных партизан», Фаин — «Гимн разрушению»[2029].

Н. Асеев и Д. Бурлюк в начале марта 1920 совершили гастрольную поездку с выставкой и лекциями в Харбин. По возвращении их во Владивосток в ЛХО был устроен митинг искусства (12 марта 1920), сбор с которого отчислен в фонд владивостокского Пролеткульта[2030], руководимого А. Богдановым.

Кроме того, 12 марта 1920 был выпущен готовившийся еще осенью 1919 года первый журнал дальневосточных футуристов «Бирюч», на страницах которого помещались стихи С. Третьякова, Н. Асеева, Д. Бурлюка, В. Марта, Фаина, С. Алымова, В. Статьевой, В. Рябинина, проза Д. Бурлюка, С. Третьякова и В. Статьевой, статьи Н. Чужака и Н. Асеева и др. Журнал этот знаменателен еще и тем, что на его страницах с защитой футуризма от нападок местных критиков начал выступать представитель Дальневосточного краевого комитета РКП (б) Н. Чужак-Насимович. Асеев впоследствии рассказывал, как в период совместной работы в газете «Далекая окраина» (1919), а затем «Дальневосточное обозрение» (1919—1920) он по вечерам читал Н. Чужаку стихи футуристов: «Сначала дело шло туго. Мое чтение Маяковского беспокоило его так же, как громыхание ломовика за окном. Но постепенно слух его стал свыкаться с чересчур оглушающими интонациями строф Маяковского»[2031]. К 1920 году Н. Чужак, по словам Д. Бурлюка, «от издевательства над новым» перешел «к его защите и пропагандированию»[2032]. Без сомнения, в лице Н. Чужака дальневосточные футуристы обрели существенную поддержку своим начинаниям.

Нельзя не отметить и тот факт, что «Бирюч» явился изданием, объединившим на своих страницах почти все литературные силы дальневосточных футуристов, за исключением только В. Силлова и О. Петровской, по-видимому, отсутствовавших тогда во Владивостоке. Стремление к новому искусству, объединившее участников журнала и выделявшее их среди других литераторов, привело к возникновению весной 1920 года такого названия, как «группа "Бирюч"». Однако прекращение журнала после первого же номера[2033] не позволило этому названию приобрести устойчивый характер.

В дальнейшей деятельности дальневосточных футуристов можно выделить три основных направления: сотрудничество в ЛХО, самосто-

ятельные выступления, а также сотрудничество в организованном Н. Чужаком журнале «Творчество» и других периодических изданиях.

В ЛХО при участии футуристов были проведены: конкурс статей и рефератов на тему «Искусство и революция» (3 апреля 1920), поэтический конкурс «Гимн 1 мая» (22 апреля 1920), скульптурный «Проект памятника борцам за свободу» и декоративный «Проект плаката к 1 мая» конкурсы (23 апреля 1920), музыкальный конкурс «Музыка к гимну 1 мая» (25 апреля 1920).

Любопытны результаты поэтического конкурса:

> 22 апреля в помещении литературно-художественного общества состоялся конкурс на текст гимна 1-го мая. Состав жюри следующий: Дилетант <Н. Чужак-Насимович>, Климов, <К.> Харнский. В 10 ч. вечера жюри, зачитав протокол, огласило результаты конкурса. Первая премия (10 000 р.) оказалась присужденной поэту С.М. Третьякову. Второй премией остались награжденными поэты Ник. Асеев и С. Алымов[2034] (по 5000 рублей). Премия была выдана в двойном размере. Третья премия присуждена поэту Виталию Рябинину (3000 рублей). Как видно из оглашения, премированными произведениями оказались гимны четырех местных представителей футуризма[2035].

Состоявшиеся на следующий день конкурсы проектов памятника борцам за свободу и плаката к 1 мая окончились безрезультатно. Жюри в составе архитекторов М. Михайлова и Л. Пашкова и художников М. Афанасьева и Д. Бурлюка, рассмотрев немногочисленные проекты, решило, что «все они не удовлетворяют условиям конкурса и не выражают идеи, а потому не могут премироваться»[2036].

Кроме конкурсов ЛХО организовало в зале Коммерческого училища вечер памяти Скрябина (27 апреля 1920). Планировались доклады С. Третьякова и Н. Асеева[2037]. Однако Асеев, по-видимому, не выступал. Согласно отчету, С. Третьяков вкратце рассказал биографию композитора, «много аплодировали поэтам Третьякову, Алымову и Марту, читавшим стихи, посвященные памяти Скрябина»[2038].

После этого вечера деятельность ЛХО была прекращена до осени.

Между тем Д. Бурлюк и В. Пальмов организовали «1-ю Международную выставку картин» (4—18 апреля 1920), на которой были представлены около 600 работ 50 художников различных стран и всех направлений. Выставка, состоявшаяся в помещении 1-го городского начального училища (угол Светланской и Полтавской ул.), была бесплатной и сопровождалась ежедневными лекциями и выступлениями художников и поэтов.

> <...> Хотя инициатива по организации исходит от футуристов Бурлюка и Пальмова, но выставляющиеся художники не стеснены никакими жюри, и выставку отнюдь нельзя назвать исключительно футуристической. По каталогу, большинство имен принадлежит местным и иностранным

художникам, живописцам и графикам всех направлений, включая реализм и импрессионизм.

В выставке принимают участие: <Э.> Адлер, <М.> Афанасьев, <Е.> Афанасьева, Балинт, Баталов, <Д.> Бурлюк, Бэм, Виденский, <Э.> Визнер, Воинов, <Т.> Галле, Гран, Герре, Дитц, Дьердь, <Л.> Еленевская, Ессе, <В.> Засыпкин, <Ф.> Имрей, Иоффе, Климов, <Г.> Комаров, Лауренчик, <Г.> Мельников-Мусатов, <В.> Пальмов, <М.> Финкенштейн, <Д.> Талош, Тар, Тойхерт и др.[2039]

Открытие выставки совпало с военным выступлением японцев (4—5 апреля 1920), разоруживших отряды Народно-Революционной армии, но формально оставивших власть в руках коалиционного правительства. После нескольких тревожных дней посещаемость выставки приобрела характер паломничества:

В первой налево от входа комнате расположены картины австрийских и венгерских художников. <...> Рядом, в комнате с кафедрой развешаны картины, возле которых наклеена надпись: «футуризм». Здесь, главным образом, представлены Д.Д. Бурлюк и В. Пальмов.

На картине Д. Бурлюка, по каталогу «Ведьма», изображен солдат, целующий нагую женщину. При этом ноги у солдата приподняты вверх, и он представлен как бы летящим, а у женщины, как и в других изображениях женщин у Бурлюка, к передней верхней части туловища приставлена задняя сторона ног так, что кажется, будто ноги этой женщины вывернуты.

Сюжету «Солдат и женщина» Д. Бурлюк посвятил несколько картин. Эта тема последовательно развита в следующих, висящих рядом картинах: женщина с солдатом, с Христом и с современным франтом (по словам худ<ожника,> «антихристом»). Во всех этих картинах при разных мужчинах образ женщины остается мало измененным: она везде вывернута, с одинаковым лицом куклы без всякого выражения. Композиция, расположение фигур и особый колорит каждой из этих картин при особенностях аксессуара делают их прежде всего символическими, ибо за теми образами, которые изображены, постигаются отвлеченные понятия и идеи.

По классическому определению символизма, как известно, должен быть «образ прекрасен сам собой и бесконечностью за ним лежащей дали»[2040]. При некоторой доле «бесконечности», лежащей за образами Д. Бурлюка, назвать их прекрасными невозможно, так как отсутствует гармония и преднамеренно выдвинуто уродство. В этом — отступление Бурлюка от символизма, но в этом же и приближение его к тем эксцентричностям, какие были на выставках «Союза молодежи» и еще ранее «Бубнового валета» и т.п., когда о «футуризме» и речи не было.

Эффекты, построенные на преднамеренно беспомощном рисунке, на разных вывертах туловища и лица, на «сдвигах плоскостей», на наблюдениях «с разных точек зрения» и т.д., сами по себе, может быть, и забавны для любителей, но одним желанием быть своеобразным их применение не оправдывается. Если, кроме стремления к своеобразию, эффекты эти основаны на субъективном восприятии темы, то для этого требуется специаль-

ный комментарий, то есть дополнительное средство к восприятию произведения и притом средство, находящееся вне сферы живописи. <...>

В других картинах Д. Бурлюк представлен как импрессионист («Навозная куча», «Купанье помещиц»), как реалист (портрет худ. Варславана) и даже как лирический реалист в некоторых пейзажах («Скалы на Байкале», «Старое бытие»).

Поместившийся рядом с Бурлюком В.Н. Пальмов уже откровенно помогает своей живописи комментарием, приложив к списку своих картин «Пояснения к картинам и мысли художника». «Пояснения» В. Пальмова заканчиваются провозглашением такой истины, какую можно было бы сравнить с бутылочным ярлыком, если бы она соответствовала содержанию: «Истинному новому искусству противны законы мещанства, а также и все те, что долгое время применялись другими. За новое во имя нового».

Разве только один автор этой сентенции нуждается в запоминании такой «истины», так как, действительно, со своим «новым» он запоздал не на один десяток лет. Напоминаем г. Пальмову, что стремление людей передать на неподвижной поверхности движение, «как оно физиологически констатируется нами», привело их к изобретению кинематографа. Передать же движение живописью многие делали попытки гораздо ранее изобретения кино. Изображались бегущие люди и лошади со множеством ног и т.д. От того, что вместо множества ног изображено множество глаз или других предметов, — «новизна» приема не кажется менее старой, хотя как неудачная, вероятно, многими забыта. Едва ли помогут реставрировать эту неудачную попытку старины не только потраченные напрасно усилия, краски и холст, но и «физиология», и «фотоаппарат», и автопортреты Бодлера и Бурлюка, и все другие научные и литературные средства. <...>

В других комнатах нигде ярлыка «футуризм» не встречается, и живопись там живет и говорит своими собственными средствами, не только не нуждаясь в «пояснениях», но даже и в названиях.

Прелестны, полны тонкого изящества «Наброски портрета» Лели Афанасьевой, «Эскизы» В.А. Засыпкина, вещи Л.Н. Еленевской.

Г.Я. Комаров выставил только две вещи: графику «Пчела» и декоративное панно «Монастырь». Трепетное движение линий и певучесть красок, достигнутые в этих вещах, обличают тонкого мастера, в совершенстве обладающего средствами и орудием своего мастерства.

«Осенние мотивы» Анания Коваленко дышат изумительной свежестью и ароматом ранней осени, «Любови умирающей» <...>.

На выставке более 500 номеров, и перечислить даже достойное быть отмеченным не представляется возможным. Не пытаясь дать полный отчет о выставке, мы указали только на вещи, быть может, случайно и субъективно выделенные нами[2041].

Эта оценка, данная через призму эстетики символизма, характерна как взгляд с «мирискуснических» позиций. Совершенно иное впечатление произвела выставка на одного из приверженцев футуризма:

Странно и чужеродно выглядела бы весенне-салонная выставка, если бы не лейтмотивили Д. Бурлюк и В. Пальмов.

Непонятно удаленными от жизни показались бы все собранные здесь полотна талантливые и хорошие, милые и понятные, благонамеренно-корректные и распластывающиеся перед обозревателями в заученном эстетическом реверансе — не соседствуй с ними безостановочно-бегущие, гремящие, взрывающиеся, будоражащие, возмущающие, непобедимо активные и динамические создания футуристов.

Даже отрицатели не могут не признать той общеизвестной истины, что футуристами заняты все форты современного искусства и что современное искусство — футуризм и только футуризм. <...>

Когда Д. Бурлюк мечет в дремлющий глаз зрителя угловато-острый булыжник своих неотшлифованных картин — глазу больно, но глаз просыпается. Жизнь трепещет на полотне не как искусно подобранный символ, лишенный специфических красок и ароматов, а как живой организм, на который направлено все внимание.

Сущность нашего дня — молниеносное движение, бег, скорость. И Пальмов и Бурлюк передают это движение, перенося его на полотно, подобно рыбе, пойманной сетью. Жизнь переливается и бьется... Она лишь для удобства наблюдения заключена в невод.

Конечно, для глаза изморщенного и поседевшего страшны все эти наклейки из цветной материи; линии, судорожно бегущие; тела без головы; умноженные части человеческого тела; стреляющие здания; дредноуты, ласточками летающие по воздуху; играющие в чехарду небоскребы — но для человека, усвоившего или усваивающего новую логику жизни, — все это чрезвычайно убедительно. «Весенняя любовь солдата» Д. Бурлюка разве не содержит в себе всех пошловато-мелких и высоко-лирических элементов этой пасторали?! Конечно, да. <...> «Скорбь» В. Пальмова — торжество упорства земли, высвобождающейся из-под власти школ, приемов и технических обязательств. Но скорбь, почувствованная просто и просто изображенная. Эссенция скорби. Ее формула.

Лилово-черные плоскости фона <с> помощью сегментированных линий, намекающих <на> человеческое лицо, приведены в движение, и центр картины подобно воронке омута втягивает взор и медленно поворачивает его подобно рулеточному колесу красок и линий. Этот ход прорезывает стрела слезы. <...>

Хороши пальмовские «Шансонетка», в которой и острь кафешантанного танца, и само движение танца (размноженные ноги), и новизна красочных сочетаний. «Переворот» — калейдоскопно-вертящаяся улица с кувыркающимися домами, из которых один с внезапно выросшей на белой стене рукой стреляет из револьвера. <...>

Рядом с футуристами представители других течений и школ менее трогают.

Это — искусство доживания[2042].

В период работы выставки организовывались лекции и выступления поэтов, ежедневно давались объяснения картин и устраивались собеседования с публикой. По свидетельству современника, «собеседования очень интересны, особенно когда в них принимает участие сам Д.Д. Бур-

люк, отличающийся недюжинным ораторским талантом, владеющий громадной памятью и увлекающей зрителя способностью талантливо импровизировать. Надо признать, что эти своеобразные диспуты новатора с толпой и не признанных критиками теорий "всеобщего потускнения" заканчиваются обычно, судя по настроениям зрителей, далеко не в пользу критиков, стоящих на почве полезности или тенденциозности искусства. На многих картинах Д.Д. Бурлюка, профессора Адлера, Комарова, Пальмова и других значится надпись "продано"»[2043]. «Редакцией газеты "Голос Родины" приобретена картина Давида Бурлюка "Король на плахе". Устроителям выставки было произнесено много приветственных речей от рабочих и представителей интеллигенции»[2044].

> Вчера <15 апреля 1920> выставку посетили свыше 5 тысяч человек, преимущественно рабочих. Давидом Бурлюком был прочитан доклад «Приветствие рабочим», прослушанный с большим вниманием и встреченный шумными аплодисментами. Кроме того, поэтом С. Алымовым был прочитан доклад на тему «Эротика в произведениях Бурлюка», который также собрал много слушателей[2045].

Небывалая для выставок посещаемость продолжалась не один день. На следующий день пришло еще больше зрителей.

> С каждым днем количество публики, посещающей выставку, возрастает. По приблизительному подсчету, вчера <16 апреля 1920> посетило выставку около 7000 человек. Вчера поэт С. Третьяков прочел сильный доклад <«Новая эстетика». — *А.К.*> о новом в сфере слова и красок.
>
> В 4 ч. дня поэт Н. Асеев <в докладе «Связь между творчеством поэтов и художников». — *А.К.*> широким мазком нарисовал картину современного искусства — футуризма[2046].

17 апреля на выставке состоялись два доклада Д. Бурлюка: первый (в два часа) бесплатный для неимущей публики и второй (в четыре часа) — платный: «Заборная литература и площадная живопись». После доклада выступили поэты В. Рябинин и В. Март[2047].

18 апреля — в день закрытия выставки — С. Третьяков и С. Алымов повторили свои доклады. Кроме того, были прочитаны стихи и проведен аукцион картин[2048].

В период работы выставки наметилось сотрудничество Д. Бурлюка с местным Пролеткультом: был устроен сбор средств в пользу Пролеткульта[2049], по окончании выставки «Д. Бурлюк предложил Пролеткульту — открыть постоянную бесплатную выставку искусства, если Пролеткульт предоставит помещение, которой возместится отсутствие картинной галереи в нашем городе и которая будет основанием народной академии искусств на Д<альнем> В<остоке>»[2050]. В целях создания Народной академии искусств Д. Бурлюк стал одним из организаторов в мае 1920 года «пролетарского художественного кружка при Пролеткульте»[2051], читал лекцию в Клубе железнодорожников (1-я Речка, Железнодорож-

ное училище) на тему «Искусство и рабочий класс» (27 июня 1920)[2052], опубликовал статью «Какое искусство нужно пролетариату?» и т.п. Впрочем, справедливо заметив в статье, что рассуждениями об искусстве «хотели и хотят всегда предопределить, направить развитие художества по определенному пути, продиктованному выкладками»[2053], Д. Бурлюк ничего не навязывал пролетариату, а разбирал лишь, что такое искусство, и отношение к последнему различных общественных групп.

Через неделю после закрытия выставки в зале Коммерческого училища был устроен «Весенний футуроконцерт» (24 апреля 1920). Доклады С. Алымова, Н. Асеева, Д. Бурлюка и С. Третьякова были объявлены как «Эстетическая проповедь». Кроме докладов анонсировалась «футуродекламация произведений — Гуро, Маяковского, Хлебникова, Каменского и др. Диспут. Обращение профанов в футуризм»[2054].

> Сегодняшнее выступление в Коммерческом училище футуристов заканчивает литературно-художественный сезон. Доклады по тезисам весьма интересны; в особенности интересует программа доклада Сергея Алымова. Давид Бурлюк выступает с чрезвычайно зазвонистым словом о «заборе-мольберте и крашеных мордах».
>
> В концерте будут демонстрироваться новые, нигде не появившиеся еще произведения крупнейших футуристических авторов.
>
> После доклада диспут <...>.
>
> Концерт вызывает оживленное внимание публики, и предварительная продажа билетов идет нарасхват[2055].

У различных журналистов создалось впечатление, что в замысел вечера входила обширная задача «установить принципы футуризма и определить его место в ряду направлений литературных и других искусств»[2056], которая, в свою очередь, реализовывалась стремлением «объять и “философию жизни” футуризма, и философию-идеологию его как искусства формы, и самую технику»[2057]. Возможно, так оно и было.

> Первым выступил т. Асеев. Начав с теории о происхождении языка, «по Гумбольдту», от междометий, докладчик обрушился на некоторые новшества в обиходе современного газетного языка, обусловленные, главным образом, политическими обстоятельствами, вроде: «постольку-поскольку», «Антанта» и т.п. Знаменитое стихотворение Крученых «Дыр-бул-щур», по словам Асеева, является выражением протеста против обиходной речи и, следовательно, само по себе никакого значения не имеет. Объявлено было затем об изобретении Хлебниковым способа для передачи трафаретных фраз и общепринятых настроений с помощью какого-нибудь аппарата. Например, адвокат мог бы пользоваться особым фонарем для передачи условными знаками некоторых положений в своей речи. В чем, собственно, состоит заслуга футуристов в деле «очищения» русской речи, оратору так и не удалось сообщить[2058].
>
> Затем, напутствуемый особой рекомендацией Бурлюка, как специалист по эротизму, произнес речь Алымов. Достодолжно прославив любовь «Кен-

тавров с сатирессами на алых анемонах» Эллады, докладчик довольно смело пустился в исторические экскурсы. Смелость исторических «изысканий» очень часто приводила его не туда, куда нужно. С маркизами и Ватто он попал, вероятно, по обмолвке, в 19-й век, Мессалину перетащил в эпоху Ренессанса и т.д. Но, самое важное, он перепутал настолько предмет своего доклада, что неизвестно, чего он, в конце концов, добивался: установить ли пример совершенного проявления эротизма в жизни или наиболее удачное изображение его в искусстве? Говорилось и о любви в «каменных животах катакомб» и самом «сочном эротике» Бурлюке.

Речь Бурлюка была самой удачной и импонирующей. Повторялась в ней мысль, высказанная в «Замыслах» Оскара Уайльда о том, что только художники или поэты делают природу красивой. Предполагалось дамам употреблять вместо черного зеленый карандаш для подведения глаз, а синим — обводить губы. О футуризме самом было сказано мало, хотя для восприятия его советовалось читать не строки, а между строк, и «уметь вызвать читателю или зрителю в своей душе соответствующее волнение» <...>[2059].

Доклад Д. Бурлюка, по свидетельству всех журналистов, имел наибольший успех. Согласно Н. Чужаку, «Бурлюк своим бурно-блестящим выступлением разбил ледяшку между кафедрой и публикой»[2060], заслужив бурные аплодисменты слушателей. Один из репортеров выразил свой неподдельный восторг следующими словами:

<...> Чудом искусства была блестящая импровизация Д. Бурлюка, потрясшая, убедившая зал, заставившая его прорваться бесконечными аплодисментами, вдохновенным словом осененного благодатью свыше художника, сумевшего гигантским подъемом великой души своей приподнять на мгновение покров с вечной тайны искусства, — которая в то же время есть и тайна жизни.

И какими бледными наряду с этой боговдохновенной речью казались добросовестные попытки остальных пояснить свое искусство. Нет, искусство не поясняется — искусство — покоряет!

Собственно, никакого футурконцерта не было — был взрыв — триумф — торжество Бурлюка, и как фон ему сероватое пятно речей других футуристов, очень старательных, очень обстоятельных и способных задержать и привлечь внимание публики к футуризму, — но не покорить, не взволновать и не убедить в присутствии огненной стихии искусства, расплавленной лавой которого обжег Бурлюк[2061].

Судя по пересказам, ничего особенного Бурлюк не говорил; это был эффект, произведенный исключительно его ораторским талантом.

Последний доклад т. Третьякова был посвящен, главным образом, характеристике обывателей Владивостока, отказывающихся что-либо воспринимать из произведений футуристов. Чтобы помочь этому горю, докладчик предложил поступить по-евангельски — «быть как дети»[2062]. Очень

удачно и верно произведения футуристов были сопоставлены с детским лепетом и рисунками.

Прочитанное в конце педагогическое размышление г-жи Гуро о неком испорченном формальным воспитанием Васе[2063] только усилило общую скуку от общих мест и тривиальных положений докладчика[2064].

Несмотря на совпадение различных журналистов в описании деталей футур-концерта, окончание и общая оценка вечера оказались диаметрально противоположны. Противник футуризма утверждал, что, «утомленная невылазной скукой, публика не стала дожидаться футуристической декламации и <...> поторопилась разойтись по домам»[2065]. Сторонники футуризма считали, что «вечер лекций и чтения футурстихов <...> прошел с большим эстетическим подъемом. Все доклады были заслушаны внимательно и в конце поэзоконцерта футуристам устроили овацию»[2066]. По мнению Н. Чужака, «общее впечатление — яркое: пощечины звенели звонко»[2067].

Диаметрально противоположные утверждения нетрудно свести в единую картину с помощью различных предположений. Например, можно предполагать, что первый обозреватель (противник футуризма) заскучал и ушел после лекций, не оставшись на декламацию и не увидев финальных оваций. Вместе с тем мастерская декламация стихов, неоднократно демонстрировавшаяся Н. Асеевым и С. Третьяковым на конкурсах ЛХО, вполне могла способствовать успеху вечера даже после не очень удачных докладов.

По завершении сезона футуристы продолжали сотрудничать в местных газетах и журналах. Стихи, статьи, рассказы публиковались в газетах «Дальневосточное обозрение», «Красное знамя», «Голос Родины», «Эхо».

В мае 1920 года Д. Бурлюк перевез во Владивосток из Никольска-Уссурийского свою художественную мастерскую[2068], разместив ее в парикмахерской, брошенной владельцем[2069]. В середине лета (23 июля 1920) был отмечен 25-летний юбилей художественной деятельности Д. Бурлюка. Этому событию было посвящено несколько статей, славословивших юбиляра:

<...> Имя Бурлюка успело сделаться знакомым не только большинству людей, обитающих на земном шаре, — оно стало нарицательным — ходячим лозунгом всего оригинального, непохожего на привычные формы, символом крика об искусстве в пору всеобщего забвения искусства[2070].

<...> Художник, поэт, блестящий оратор, вдохновенный и изумляющий апостол нового эстетического евангелия, он, как огнекрушительный Савонарола сжигает в человеческих душах наваленные груды ненужных драгоценностей, закрывающих доступ к единственному богу искусства — Современности[2071].

По инициативе распорядительного комитета ЛХО планировалось также организовать в начале августа вечер чествования Д.Д. Бурлюка.

Намечалась программа с постановкой новых пьес, устным альманахом, злободневными номерами и т.п.[2072] О том, состоялся ли этот вечер, сведений не обнаружено.

Между тем юбилейное настроение было несколько омрачено антифутуристической риторикой, сопутствовавшей бесплатной выставке картин (10—15 августа 1920) М. Аветова, П. Любарского, С. Лукашева и Я. Алксне, состоявшейся в Женской коричневой гимназии (Пушкинская ул.). На дверях висел плакат: «Долой футуристический хлам»[2073].

<...> Выставка картин молодых художников — М. Аветова, П. Любарского, С. Лукашева и Я. Алксне — представляет несомненный интерес.

В голове идет М. Аветов, представленный и наиболее парадно и обладающий наивысшим художественным цензом: академия художеств в Петрограде. Сам художник считает себя представителем супрематизма. Даже в представленных на выставке его вещах не трудно заметить три наличных этапа развития: от реализма к символизму и эмоционально-красочному творчеству. Одна из особенностей, индивидуализирующих творчество Аветова, — ярко-восточный колорит.

Из произведений реалистических представлены исключительно пейзажи — все с заданиями местного колорита, довольно ярко выраженного (Сибирь, Дальний Восток, Туркестан). Из символических можно отметить «Каин», «Суд» и др. Переходно к супрематизму — «Тоска», м. б. самое значительное из всего представленного художником. Большое устремление у художника к передаче музыкальной иллюзии, но прием, которым он при этом пользуется, не лишен наивности: это — обязательное снабжение центральной фигуры скрипкой, — сказываются, видимо, цепи двух пройденных уже (в теории) этапов. В «Тоске» этого нет, но впечатление синхромизма (красочная музыкальность) она дает. Заслуживают внимания также вещи (различных устремлений): «У храма», «Великий град трепангов», эскиз к декорации «Саввы» и — несколько слишком чувственный «Гобелен». Вредит заметное засилье вещей на тему «Miserere».

В одной комнате с Аветовым — художник П. Любарский. Последние достижения художника — в синхромизме, без всякой примеси реализма. Характерной для Любарского является также его резьба grotesque (линолеум). Реалистические вещи менее значительны. Художник — воспитанник Московского училища живописи.

Вторую комнату выставки заняли С. Лукашев и Алксне. С. Лукашев (краковская академия) производит впечатление несомненно одаренного, но в достаточной мере беспорядочного художника. Психопатологическим темам С. Лукашевым уделяется большое внимание. Здесь следует отметить особенно «сатанинскую симфонию».

Тенденциозность, вроде ожидающей дома жены, не украшает, однако, его картин. Любопытны, но не выходят из рамок лабораторных опытов эскизы на цветомузыку Скрябина (гамма). У художника есть несомненное устремление к футуризму, в смысле передачи движения, хотя сам С. Лукашев, по-видимому, это отрицает.

Таковы его мотивы восстания, раздвоенная крыша, иллюстрация к С. Алымову, этюды 12—14, а также один из портретов В. Марта. Заслужи-

вают внимания черновые наброски «Зверь города» и стилизованная обложка к проектируемому сборнику стихов В. Статьевой и др.

Молодой художник — латыш Алксне представлен очень немногими и, видимо, случайными вещами, но некоторые из них явно отмечены печатью дарования. Такова миниатюра «На плоте» и некоторые вещи эмоционально-красочные. У художника есть нечто, сближающее его с Аветовым, но осложненное моментом кубизма, что представляется, на наш взгляд, шагом вперед — в смысле оформления.

Выставка в целом производит благоприятное впечатление, но пустые разглагольствования Венедикта Марта, приписавшегося к ней в качестве чичероне, ее отнюдь не украшают. Поэт пытается провести выставку под флагом действенной борьбы с футуризмом, к посрамлению которого (кому-то это нужно?) направлены его плакаты на всех дверях. Впрочем, произведения экспонентов, несмотря, б. м., на теоретические рассуждения последних, ему отнюдь не корреспондируют[2074].

Выставка пользовалась успехом у публики и сопровождалась лекциями. Первым с антифутуристической лекцией «Футуризм — музейная плесень» выступил В. Март (12 августа 1920)[2075]. Судя по всему, дебаты были бурные, но отчет был предельно краток:

<...> В. Март прочитал лекцию на тему «Долой футуризм». Ему горячо оппонировали Д. Бурлюк и Н. Асеев. Уходя, Д. Бурлюк сорвал плакат с надписью «Долой футуризм»[2076].

Через день в помещении выставки с лекцией об искусстве выступил поэт Павел Далецкий (14 августа 1920). В тезисах его лекции значилось: «1) Искусство и жизнь. 2) Произведение искусства, как живой организм. 3) Футуризм, как искусство будущего»[2077]. Других сведений о характере этой лекции не обнаружено, но, судя по статьям П. Далецкого, его отношение к футуризму было весьма критическое[2078].

Наконец, перед закрытием выставки (15 августа 1920) В. Март вторично выступил с лекцией об искусстве[2079]. Откликом на нее, а может быть, заодно и на первую лекцию В. Марта, стал фельетон Н. Асеева:

По правде сказать, отправляясь на эту выставку, мы подозревали в ее устройстве самых хитрых футуристов: не их ли это очередная штука!

Устроят бум с «развенчанием футуризма» и воспользуются им для популяризации своего направления. <...> Ожидания наши оправдались лишь отчасти.

Основная мысль наша оказалась по существу правильной, но за ее использование взялись не сами футуристы, а весьма восприимчивые к их тактике местные «ланцепупы» <...>.

В маленькой комнате собралось штук пятнадцать дев на возрасте, несколько страждущих прохладного местечка обывателей и сами устроители антифутуристического диспута.

В публике мелькают веселые рожи футуристов.

В уголку притулился легкомысленный профессор, конфузливо отворачивающийся от «антифутуристической» живописи, очевидно, очень шокирующей маститого своей очевидной и беспомощной подражательностью тем же футуристам.

«Поэт» начинает свою отповедь «демагогам футуристам».

Но голос его звучит жалобно, и умоляюще-отчаянно поглядывают уморительно-робкие глаза вороватой мартышки.

<...> На добродушные реплики Бурлюка нервничающий «поэт» моментально озлобляется и угрожает позвать милицию.

С отчаянья бранится последними словами и умоляюще поглядывает на «первоприсутствующего» дядю с большой бородой — личность неопределенную — то ли швейцар, то ли заведующий «помещением», который и наступает на помирающих со смеху в уголку футуристов разъяренно, подобно унтеру Пришибееву.

Его, однако, просят сесть <...>. Что он и исполняет, урча по-пещерному.

«Поэтом» — в угоду, очевидно, покровителю антифутуристических сирот — профессору приводится ряд текстов из священного писания и особо упирается на кощунственность футуристической поэзии.

Профессор умилен.

«Поэт» так разнервничался, что, обругав Маяковского за богоотступничество, ни к селу, ни к городу лягнул покойного Леонида Андреева.

Вообще впал от отчаяния в истерику.

Остальные его сородичи потупляли глаза.

А соучастники «выставки» ерзали на сиденьях.

Один профессор был доволен[2080].

Между тем еще в мае 1920 года обратно в Харбин уехал С. Алымов. Сразу по окончании выставки туда же уехал М. Аветов.

В. Пальмов, единственный из футуристов принявший участие в открывшейся 25 августа 1920 в зале Черепановского училища (Китайская, 4) выставке «Фрагменты искусства»[2081], вместе с Д. Бурлюком и Н. Асеевым организовал выставку картин русских художников для демонстрации в Японии. 29 сентября 1920 Д. Бурлюк и В. Пальмов в сопровождении корреспондента японских газет Х. Отаки вместе с выставкой (около 400 полотен 30 художников) отплыли на военном транспорте «Чикузен-Мару»[2082] и 1 октября прибыли в Цуругу. Сначала выставка была открыта в Токио (12—29 октября 1920), затем в Осаке (ноябрь 1920), Киото (декабрь 1920) и других городах. По свидетельству Д. Бурлюка, японская «пресса уделила русскому искусству исключительное внимание. В честь организаторов были даны банкеты. <...> Много картин было приобретено японскими меценатами. Надо отметить факт — покупки японцами почти исключительно футуристического стиля»[2083].

Перезимовав в тропиках (остров Огасавара), Пальмов вернулся в Россию весной 1921; Бурлюк же, забрав из Владивостока семью, осенью 1922 перебрался в Америку.

Весна 1920 года стала временем наибольшей активности дальневосточных футуристов. Тогда же у многих из них (не у всех) отчетливо проявилась политическая ориентация на большевизм. При поддержке Н. Чужака футуристы получили доступ к большевистской печати.

> Общегородская партийная конференция на заседании своем 18 июня <1920> рассмотрела ряд неотложных вопросов. После доклада члена горкома и соответствующих разъяснений редактора «Красного знамени» Н. Чужака, единогласно принято, между прочим, положение, что «печатание произведений футуризма как протеста против заплесневелых форм в области искусства может и должно иметь место на страницах партийно-пролетарского органа»[2084].

К этому времени футуристы уже печатались в местной большевистской газете «Красное знамя». С июня 1920 года под редакцией Чужака стал издаваться журнал «Творчество» (издание Приморского обкома РКП), в котором приняли активное участие футуристы (Н. Асеев, Д. Бурлюк, С. Алымов, С. Третьяков, В. Март, В. Статьева, В. Силлов, Фаин, В. Рябинин, художники В. Пальмов, П. Любарский, Я. Алксне, Н. Наумов, С. Лукашев, М. Аветов, Ж. Плассе и др.). Кроме того, в журнале печатались произведения В. Маяковского, В. Хлебникова, А. Блока. С июня по ноябрь 1920 вышло 6 номеров.

По-видимому, Н. Чужак стремился к подбору сплоченного идейного коллектива, так как выступление В. Марта против футуризма совпало с прекращением его сотрудничества в журнале «Творчество». Более явно эта же тенденция, но уже в политическом аспекте проявилась в случае с В. Рябининым, начавшим с сентября 1920 печататься в газете «Владиво-Ниппо», издававшейся японским генштабом. Сотрудничество в печатном органе интервентов было расценено Чужаком как предательство[2085], после чего стихи Рябинина в «Творчестве» больше не появлялись. Одновременно со страниц «Владиво-Ниппо» начались выпады против большевистского журнала.

Между тем открылся зимний сезон ЛХО. 1 октября 1920 состоялось общее собрание, на котором был избран президиум общества: С.М. Третьяков (председатель), Г.Г. Эрберг (казначей), Н.П. Пантелеев (секретарь) и члены президиума Н.Н. Асеев, пианист П.М. Виноградов, художник Г.Я. Комаров и поэт В. Силлов[2086].

Еще до официального открытия сезона в клубе ЛХО при участии Н. Асеева и С. Третьякова состоялись два вечера, посвященные чтению произведений В. Маяковского: пьесы «Мистерия-буфф» (17 октября 1920)[2087] и новых стихов (2 ноября 1920)[2088]. В середине ноября предполагался также публичный суд-диспут о творчестве Маяковского в помещении Дальневосточного университета (докладчик В. Силлов, критика — профессор философии Л.А. Зандер, защитники — Н. Асеев и С. Третьяков)[2089]. Однако по каким-то причинам он не состоялся.

Официальное открытие сезона ЛХО состоялось 4 ноября 1920. Программа вечера носила шутливый характер:

> Вечер открылся «деловым заседанием» президиума, на котором были зачитаны юмористические доклады Н.Н. Асеева «История Л.Х.О.» и С.М. Третьякова «География, флора и фауна Балаганчика». Доклады в шутливой форме характеризовали возникновение, развитие и деятельность общества, состав его членов и гостей. Оба доклада вызвали одобрение, в особенности остроумный доклад о «фауне», в котором встречались такие «научные определения», как «спекулянтов» — животных, оказывающихся четверорукими, когда они берут, «четвероногими», когда они бегут. По окончании шутливой «деловой» части вечера начались исполнительные выступления действ<ительных> членов о-ва[2090].

Дальнейшие исполнительные вечера при ближайшем участии поэтов-футуристов проходили по четвергам (11, 18, 25 ноября, 2, 9, 16, 23, 30 декабря 1920).

В отчете о 3-м четверге ЛХО (18 ноября 1920) В. Силлов, в частности, писал:

> В области литературы и поэзии следует отметить выступление Н.Н. Асеева, прочитавшего стихи Арсения Несмелова и отрывок «Дружба других» из своей поэмы «Будетляне». Выступали поэты: В. Рябинин, В. Силлов и Фаин.
>
> 3-й четверг не обошелся без инцидента, выразившегося в выступлении поэта Вит. Рябинина, который, будучи за что-то обижен на С.М. Третьякова, взволнованно сообщил публике, что Третьяков не «истинный» поэт и что завтра у него, Рябинина, будет чай, на который он приглашает всех «истинных поэтов и художников».
>
> Неизменно остроумным конферансье является С.М. Третьяков.
>
> Между прочим, было предложено разгадать значение букв Д.В.Р.[2091] Из премированных общим мнением отметим: «Дождетесь вы Романовых», «Давайте выгоним Рябинина» <...>[2092].

На 20 ноября при участии Асеева и Третьякова планировался вечер памяти Л.Н. Толстого, но ввиду продолжительного отъезда Н. Асеева в Харбин вечер был отменен. Почти одновременно с Асеевым из Владивостока уехал Н. Чужак, перебравшийся в Читу — столицу новообразованной Дальневосточной республики (ДВР), а также В. Март, перебравшийся в Харбин.

Из других вечеров ЛХО можно отметить конкурс стихотворений (9 декабря 1920):

> Состоявшийся конкурс стихотворений в Л.Х.О. привлек много публики. Первая премия присуждена за стихотворение под заглавием «Сто строк», автором какового по вскрытии пакета оказался поэт Арсений Несмелов. Вторая премия присуждена поэту Виталию Рябинину за стихотворение «Самоубийство». Стихотворения были зачитаны членом жюри С. Третьяковым. На организованном здесь же конкурсе стихотворений-экспромтов на заданные темы из публики победителем вышел поэт С. Третьяков, полу-

чивший первую премию за стихотвор<ение>, посвященное балерине Пальмовой[2093]. <...> В общем, вечер прошел очень мило и оживленно. Кстати, нужно как отрицательное явление отметить выступление некоего г-на Гуральского, желавшего, по меткому выражению поэта Третьякова, обратить «балаганчик» в балаган и взявшего на себя роль непрошеного «конферансье»[2094].

В тот же или на следующий день С. Третьяков, занимавший во Владивостокском правительстве пост товарища министра внутренних дел, подал прошение об отставке, которая незамедлительно была принята[2095]. Через несколько дней (16 декабря 1920) С. Третьяков на пароходе «Сишан» выехал в Чифу (Китай), а оттуда в Пекин, затем Тяньцзин[2096] и Харбин. В газете «Шанхайская жизнь» он напечатал статью о «Мистерии-буфф»[2097], публиковал под псевдонимом Жень-Шень стихотворные фельетоны. В русской колонии в Пекине он заводил споры о футуристическом и пролетарском искусстве, читал лекции в Пекинском университете по вопросам поэзии, драматургии и прозы.

Дружный отъезд главных футуристов из Владивостока связан, без сомнения, с тревожной политической жизнью Приморья. Между тем В. Рябинин продолжал сотрудничество во «Владиво-Ниппо», а группа молодых поэтов, среди которых были и сторонники футуризма, образовала при ЛХО студию поэтов. В студию вошли А.И. Журин (председатель), М. Скачков (секретарь), П. Далецкий, М. Машина, В. Силлов, О. Петровская, С. Салинский и др. Занятия проходили по вторникам и пятницам. Был устроен вечер книги С. Алымова «Киоск нежности» (1 января 1921)[2098]. В январе 1921 под редакцией В. Силлова был выпущен один номер журнала «Восток», содержавший стихи С. Третьякова, А. Несмелова, В. Силлова, Б. Буткевича, П. Далецкого и др., прозу, статьи и другие материалы. В феврале 1921 также под редакцией В. Силлова был издан один номер журнала «Юнь» со стихами А. Несмелова, В. Силлова, М. Скачкова, С. Третьякова, Д. Бурлюка, В. Рябинина, А. Журина, прозой Д. Бурлюка, статьей В. Силлова «Революция духа (Ницше и Маяковский)», перепечаткой из сборника «Мы» стихов В. Шершеневича, Б. Пастернака, В. Маяковского, В. Хлебникова и другими материалами. Кроме того, была издана книга А. Несмелова «Стихи», написанная под явным влиянием футуристов.

В. Силлов выступал с футуристическими стихами на некоторых вечерах ЛХО[2099], а также с докладом о «Мистерии-буфф» Маяковского на литературном утре (26 декабря 1920) студенческого литературно-художественного кружка[2100]. Тем же студенческим кружком в помещении университета были устроены «Вечер Маяковского» (11 января 1921) с докладом В. Силлова, чтением поэмы «Война и мир» и других произведений Маяковского[2101]; на вечере, посвященном творчеству Василия Каменского (19 января 1921), докладчиком также выступал В. Силлов, читались и обсуждались «Разбойничьи песни» и «Его-моя биография великого футуриста»[2102].

Между тем в феврале 1921 во Владивосток вернулся Н. Асеев, что оживило работу ЛХО. Н. Асеев выступал на вечерах с чтением стихов (10, 17 февраля 1921). Кроме обычных четверговых вечеров и различных конкурсов в ЛХО был устроен диспут об имажинизме (20 февраля 1921). Согласно программе, с докладом выступил Н. Асеев, читались стихи В. Шершеневича, С. Есенина, А. Мариенгофа и др.[2103]

В Народном университете Асеев читал лекцию «Пролетарская эстетика» (6 марта 1921)[2104], оппонировал на докладе И. Гроссман-Рощина о форме и содержании в творчестве (ЛХО, 10 марта 1921)[2105], получил вторую премию на конкурсе беллетристов в ЛХО за рассказ «Улица мира» (17 марта 1921)[2106]. В то же время вечера в ЛХО стали приобретать характер диспута публики с футуристами, что и было зафиксировано в отчете об очередном вечере (24 марта 1921):

> В литерат. части г. <Д.А.> Лухманов выразительно и живо прочел несколько бытовых сценок, А. Журин — свои стихи «Напевы прибоя» и «Гейша». Харбинский поэт г. <В.Н.> Иванов прочел стихи Саши Черного и покойного поэта <Г.В.> Маслова, г. Силлов прочел отрывок из «Мистерии-буфф» Маяковского.
>
> Публика наполнила «Балаганчик», время провели весело и оживленно.
>
> Как всегда, в качестве непримиримого оппонента футуристам делал выпады г. Гуральский[2107].

В самом конце марта 1921 года из печати вышла книга стихов Н. Асеева «Бомба». В начале мая 1921 был также издан «Литературно-художественный сборник № 1 “Голоса Родины”», содержавший произведения Д. Бурлюка, В. Маяковского, В. Хлебникова и др.[2108]

Деятельность футуристов вполне могла продолжаться во Владивостоке и далее. Однако в начале мая 1921 Н. Асеев был предупрежден[2109] о готовящемся белогвардейском перевороте Меркулова и уехал из Владивостока в Харбин. Одновременно в Харбин перебрались В. Силлов и О. Петровская. Фактически после переворота (26 мая 1921), отторгнувшего Владивосток от ДВР, деятельность футуристов в городе прекратилась[2110].

Харбин

Строго говоря, описание харбинских событий, связанных с историей русского литературно-художественного авангарда, выходит за рамки этой книги. Однако местоположение Харбина как перевалочного пункта на китайской территории между Владивостоком и Читой, многочисленное русское население, наличие русских газет, журналов и театров, создававших обособленное от Китая культурное пространство, а также вовлеченность харбинских поэтов и художников в культурную жизнь русского Дальнего Востока и наоборот — все это вынуждает, хотя бы

вкратце, остановиться на проходивших там выступлениях русских футуристов.

Обосновавшийся в Харбине поэт С. Алымов сотрудничал в художественном кабаре «Chat Noir». Будучи автором многих номеров кабаретной программы, он совмещал эту работу до конца марта 1919 года с должностью конферансье, сотрудничал в местных газетах. Во время гастролей в Харбине Д. Бурлюка и Н. Асеева (начало марта 1920) он выступал вместе с ними.

Выставка, привезенная Д. Бурлюком, состоялась в фойе Железнодорожного собрания и вызвала весьма оживленную реакцию публики:

> Споры, шум, взволнованные лица. Со стен глядят огромные, грубые, яркие холсты. Зигзаги молний, резкие диссонансы цветов, рушащие вкусы пришедших к давно знакомому прирученному искусству — и увидевших свободного, гордого, дикого зверя без клетки. «Почему картины написаны на мешках?» — «А вам на батисте хотелось бы?». «Почему у женщины такие отвратительные формы?» — «Потому что на этой выставке не картины насилуются взглядом, а взгляд насилуется картинами — взгляд похотливых, слезящихся стар采ньких глазенок!». Почему, почему, почему? Вопросы так и сыплются. Иногда глупые и злобноватые — иногда наивные и искренние. И на те и на эти — ответы точные, образные, часто покрываемые аплодисментами. Художник лицом к лицу с толпой. В борьбе, в отчаянной прекрасной борьбе с многоголовым хитрым, глупым и хищным удавом. В челюсти ему горящую паклю![2111]

Кроме выставки состоялись два футуристических вечера с лекциями Д. Бурлюка «Футуризм — искусство современности», Н. Асеева «Крестины слова» и С. Алымова «От дилижанса к аэралькову», чтением стихов и выступлением в качестве оппонента футуристам некоего присяжного поверенного Ротта.

> <...> Футуристические лекции прошли с огромным подъемом. На второй лекции местные безработные теперь деятели Союза Михаила Архангела выслали было к эстраде своих истосковавшихся от безделья «молодцов», пытавшихся «убедить» футуристов в неправоте их лозунгов, но появление на эстраде волжского богатыря И.М. Заикина, подружившегося с футуристами и — кстати сказать — удивительно прочитавшего разбойничью песню В. Каменского, — заставило уползти храбрецов из зала, злобно полязгивая зубами[2112].

Уехавший после этих выступлений во Владивосток С. Алымов в конце мая 1920 вернулся в Харбин и занялся совместно с Н. Устряловым подготовкой к изданию журнала «Окно». Материал, полученный от поэтов Омска, Читы и Владивостока, а также местных авторов, был опубликован в двух номерах (ноябрь и декабрь 1920). В то же время издательство «Окно» выпустило книгу стихов С. Алымова «Киоск неж-

ности» (Харбин, 1920). Н. Асеев писал об этой книге: С. Алымов «свободно передает легкий внешне жаргон Северянина, очень часто его метафора гиперболизирована до пределов Маяковского, его увлекает иногда простота и умудренность хлебниковской раскрепощенности формы. Но это не стилизация, не подражание той или иной самобытной форме. Это именно легкая текучесть врожденной техники, которая, не "размозолев от брожения", вытанцовывает свой тревожащий мир танец, а течет, серебристо звуча и отражая бегущие формы вечно изменяющихся облаков»[2113].

Материальные трудности не позволили шире развернуть издательскую деятельность.

Кроме того, редакция журнала «Окно» устроила два публичных диспута в зале Коммерческого собрания: «Интеллигенция и дух времени» (28 ноября 1920)[2114] и «Религия Революции» (3 декабря 1920). В последнем диспуте приняли участие проф. Н.В. Устрялов, С. Алымов и приехавший в Харбин Н. Асеев. Согласно программе, «собеседование это будет посвящено обсуждению и выявлению тех вопросов внутреннего, волевого порядка, которые служат идеологическим импульсом революционного пафоса. В частности, будут сообщены и обсуждены произведения Вл. Маяковского "Человек", "Тринадцатый апостол" и "Мистерия-буфф", а также ряд мелких произведений последнего периода его творчества. Тезисы обсуждения: Вера в небо и вера в землю. Опустошенные небеса; сын человеческий среди книжников и фарисеев. Горбатые или крылатые? В аду заводов. Перекованная вера. Вырастающий новый человек собственноручно зажигает звезды»[2115].

За период почти трехмесячного пребывания в Харбине Н. Асеев сотрудничал в газете «Вперед», читал лекции на тему «Пролетарская культура» (16 и 22 января 1921) в помещении Союза молодежи (Сквозная, 37)[2116] и на тему «Пролетарское искусство» (26 января 1921) в помещении кружка «Арс» (Аптекарская ул., 8)[2117].

В середине апреля 1921 года в Харбин приехал С. Третьяков[2118]. Вместе с Алымовым он устроил в коммерческом собрании лекцию-диспут «Новое искусство и новый быт»[2119].

> Содержание лекции Третьякова сводится к следующему.
>
> В настоящее время искусство, как и жизнь, переживает революционный перелом. И глубоко неправы те, кто бросает новому искусству упреки в том, что оно искусство разрушения.
>
> Но может ли искусство изображать новый мир, когда еще только теперь окончательно разрушается старый? В наши дни, дни банкротства окружающей человека среды, возможно искусство разрушения. В. Маяковский — вождь творцов нового искусства.
>
> В то время как многие поэты превратились в мыльные пузыри, Маяковский не потерял голову, а выявляет свою гениальность.
>
> Сейчас в Советской России, где люди лишены старого мира вещей прошлой жизни, уже всходит первая поросль, маячат штрихи нового быта.

В будущем, когда наследник умершего быта вступит во владение, явится новый грядущий Пушкин, который, как купол, охватит всю многопластную жизнь.

С.Я. Алымов дорисовал яркими красками картину, нарисованную его коллегой по профессии.

Стихотворения, приведенные поэтом, — удачная иллюстрация преддверия нового быта. Интересно, как вечно юные вещи — гроза, дождь — изображаются поэтом этого преддверия. Молния ему кажется блестящим шилом, вонзающимся в мир, а дождь дратвой, которой прошивается земля.

В декламации выступил С.М. Третьяков, прочитавший ряд стихотворений из своего сборника «Железная пауза».

После него продекламировал свои стихи С.Я. Алымов.

Вечер закончился чтением С.М. Третьяковым его новой крупной поэмы «Рыд матерный» и «Нашим маршем» Маяковского[2120].

Вскоре после этого вечера в Харбине открылась бесплатная выставка картин (1—8 мая 1921) в помещении высшего начального училища. В ней приняли участие художники М. Аветов, С. Лукашев, К. Пейшль, Я. Яругский-Эруга и скульптор Тац. При этом художники М. Аветов и С. Лукашев были представлены публике как «представители крайних течений в живописи»[2121]. На выставке предполагались две лекции С. Лукашева «От сложного к простому (футуристический примитивизм)» и «Творчество художника Аветова», лекция Ф.Л. Камышнюка «Творчество Сергея Лукашева» (5 мая 1921), а также поэтические выступления В. Марта и Ф.Л. Камышнюка[2122]. В одной из заметок сообщалось, что «выставлено около 500 полотен, относящихся к различным течениям современной живописи. Художники и литераторы охотно дают разъяснения и справки, отвечая на вопросы интересующихся»[2123].

Помимо лекций инициаторы выставки устроили в том же помещении файв о'клок (5 мая 1921), на который пригласили всех поэтов и художников. Вечер прошел весьма оживленно:

Худ. Кованцевым были прочтены воспоминания о последних днях и смерти Льва Николаевича Толстого.

Местные поэтессы г.г. <Л.> Горная, Иконникова и <О.> Петровская мило прочли свои стихи.

После поэтесс выступали поэты С. Алымов и С. Третьяков. Первый прочел свою большую революционную поэму «Оклик мира», второй — поэму «Рыд матерный»[2124].

Между тем 8—9 мая 1921 в Харбин из Владивостока приехал Н. Асеев[2125], но не задержался тут, а вместе с Третьяковым, назначенным тогда же товарищем министра народного просвещения ДВР, уехал в Читу. В конце июня 1921 из Харбина в Читу перебрался М. Аветов.

Таким образом, главные силы дальневосточных футуристов к лету 1921 года сконцентрировались в Чите.

Чита[2126]

Обычно историю футуризма в Чите ограничивают деятельностью группы «Творчество». Однако это лишь наиболее яркий и творчески насыщенный период читинского футуризма, которому предшествовали выступления художников и поэтов, тяготевших к различным направлениям левого искусства.

Выше уже упоминалось о гастролях в Чите В. Гольцшмидта (29 мая 1917 — ст. ст.) и Д. Бурлюка (13—19 июня 1919 — н. ст.). Помимо этих событий необходимо упомянуть выставку художника Ж. Плассе и скульптора Ин. Жукова, открытую 5 мая 1918 в помещении 2-го высшего начального училища[2127]. К выставке был приурочен диспут «Старое и новое искусство» (12 мая 1918)[2128]. Спустя год эта выставка расценивалась местной критикой как «слабые попытки устроить, так сказать, встречу публики с футуризмом <...>, но так как футуристические произведения, чтобы быть доступными для широкой публики, "непосвященных", нуждаются в подробных объяснениях, а г. Плассе не обладал ни даром слова, ни эрудицией, чтобы успешно справиться с этой нелегкой задачей, то рядовой зритель не был даже заинтригован его выставкой»[2129].

Ж. Плассе вскоре перебрался из Читы в Хабаровск, где примкнул к группе «Зеленая кошка»; Ин. Жуков выступал вместе с Д. Бурлюком во время читинских гастролей последнего. Во время тех же гастролей был обращен в футуризм местный поэт П. Незнамов (Лежанкин).

В январе 1920 из Иркутска в Читу приехал художник М.Н. Аветов, окончивший училище при петроградском Обществе поощрения художеств, студент Академии художеств. Весной в помещении Земской управы (угол Иркутской и Енисейской ул.) состоялась выставка М. Аветова и Ин. Жукова (14 — 18 апреля 1920)[2130].

> Выставка скульптора Жукова и художника Аветова <...> возбудила к себе большой совершенно бескорыстный интерес. <...> В публике к выставке наметилось отношение вдумчивое и серьезное.
>
> Я не говорю о произведениях Жукова, которые и раньше пользовались крупным успехом: И.Н. Жуков выставлял в Чите уже не однажды. Но и полотна М.Н. Аветова — прекрасного незнакомца — несмотря на все своеобразие и глубокую оригинальность его творчества нашли вполне сочувственный прием.
>
> М.Н. Аветов родился в Персии и юность свою провел в Туркестане, поэтому неудивительно, что на его картинах — печать изумительного Востока: краски ярки и неожиданны, фантазия царски-богата и преизбыточна. <...> На отчетной выставке имеется до ста его полотен. <...> Наибольший интерес представляют «Тоска», «Танцовщица», «В гареме», «Opus 1» «Семь», «Ковер», «Гости», «Странствие» и ряд эскизов[2131].

В июле 1920 Аветов уехал в Харбин, где устроил выставку своих работ[2132], далее — во Владивосток.

Между тем в мае 1920 группа поэтов и художников решила по примеру Владивостока создать литературно-художественный кружок (ЛХК), организационное оформление которого произошло осенью. Однако еще до его официального открытия редакцией читинского журнала «Театр и искусство» в зале Городской думы были устроены конкурсы рисунков (18 апреля 1920), стихотворений (9 мая 1920)[2133], рисунков и пьес (20 мая 1920)[2134]. Кроме того, местными поэтами, художниками и музыкантами в Мариинском театре был организован поэзоконцерт (5 июля 1920), который, согласно рекламным заметкам, должен был носить «подражательно-футуристический характер»[2135]. Один из журналистов отмечал, что, хотя «в Чите нет ярких представителей футуризма, этого, так сказать, эстетического большевизма, нет таких генералов от футуризма, как Маяковский, Бурлюк, но есть несколько их подражателей»[2136]. К этим читинским последователям футуризма, выступавшим уже на конкурсах стихотворений и пьес, местные критики относили П. Незнамова[2137], а также «артиста и поэта-футуриста» Роберта Барбетти[2138]. В программу поэзоконцерта входило исполнение музыки Скрябина, декламация стихов И. Северянина, Бальмонта, Блока, Маяковского, Ахматовой, С. Третьякова, а также местных поэтов П. Дрягина, Г. Голумба, П. Незнамова, и пьеса Р. Барбетти «Слова и пятна»[2139].

Политические события 1918 — середины 1920 года мало отражались на деятельности местных футуристов. Но изгнание колчаковцев, занятие города 22 октября 1920 партизанами и провозглашение Читы столицей ДВР привело к существенной активизации футуризма, правда за счет стягивания сил из других дальневосточных городов, главным образом Владивостока.

С открытием зимнего художественного сезона началась деятельность Читинского литературно-художественного кружка, первое организационное собрание которого состоялось 27 ноября 1920[2140]. На одном из первых собраний (8 декабря 1920):

> <...> Читали свои произведения поэты <П.П.> Дрягин, <П.В.> Незнамов, <И.Я.> Абрамович, Северный <Г. Суслин> и поэтессы <Л.> Стукова, <М.> Соколова и Жукова. Позднее состоялся оживленный обмен мнений по поводу заслушанных произведений, определенно выявивший, с одной стороны, спокойное и плавное движение вперед поэтического корабля представителей старой школы, с другой — мятежное искание и революционное новаторство наших литературных максималистов[2141].

Главной особенностью читинских футуристов стала активная пропаганда поэзии Маяковского. П. Незнамов позднее признавался, что к этому времени он «уже прочел все его <Маяковского> дореволюционные вещи и в дальнейшем жил от одного произведения до другого»[2142]. В конце 1920 года Незнамов получил на полтора дня «Мистерию-буфф» и «Все сочиненное Владимиром Маяковским»: «Я их прочел в два глотка, сделал героическое усилие и с небольшими сокращениями переписал от руки в одну ночь всю “Мистерию-буфф”. “Мистерия” поразила

меня в самое сердце. <...> Я выучил наизусть то, что записал, и стал читать "Мистерию" в красноармейских аудиториях»[2143].

Один из таких вечеров с чтением П. Незнамовым «Мистерии-буфф» состоялся в Художественно-промышленной школе (26 декабря 1920)[2144]. Пару раз лекция П. Незнамова «О поэзии Маяковского» планировалась в литературно-художественном кружке, но всякий раз откладывалась то из-за переезда кружка в другое помещение, то из-за отсутствия света[2145]. Наконец, она состоялась в помещении Бурнарревкома (12 января 1921; Коротковская ул., напротив Русско-Азиатского банка).

Каждая эпоха, — отметил лектор, — имеет свой собственный голос. Голос нашей эпохи, это — мощный, подземный гулкий, старающийся вырваться наружу, бас, и творчество Маяковского — лучшая к нему иллюстрация. Ибо если наша эпоха — вулканического характера, то чем не извержение Везувия — поэзия Маяковского? Чем не огненная лава — стремительный каскад его стихов?

Остановившись далее на биографии поэта, лектор переходит к его художественным достижениям и, прочитав на память ряд стихов из Маяковского, доказывает, что его ритмы идеально соответствуют ритму нашей быстро несущейся жизни и стремительности наших душевных переживаний; его образы, расцветшие мускулатурой и силищей, отлично «покрывают представления сегодняшнего дня», а словесная инструментовка его стихов — непревосходима. Особенно изумительны его словообразования, среди армии которых Маяковский настоящий Наполеон.

<...> Лекция послужила поводом для горячих и страстных прений, поделивших выступавших на два лагеря: нападавших на Маяковского — грне В. Левин, П. Зубов, П. Данбинов и защищавших его — Ин. Жуков, Иосиф Левин и сам докладчик (в заключительном слове).

Лекция эта на днях повторяется, причем вход на лекцию будет свободен для всех[2146].

Следующее чтение состоялось в помещении Второго общественного собрания (15 января 1921):

<...> Диспут на тему «Театр и революция» не состоялся за неприбытием докладчика и официальных оппонентов.

Вместо диспута по предложению гр. Ин. Жукова гр-ном П. Незнамовым было прочитано на память большое произведение Маяковского «Мистерия-буфф», прослушанное собравшимися с большим вниманием. Кроме того, Ин. Жуков прочитал стихотворение Маяковского «Наш марш»[2147].

Один из вечеров Литературно-художественного кружка (29 января 1921), прошедший в помещении Бурнарревкома, был посвящен поэзии Фаина:

После вступительного слова Ин. Н. Жукова, Фаин прочитал ряд своих революционных и лирических стихотворений, произведших на собравшихся хорошее впечатление.

П. Дрягин сделал коротенький доклад о поэзии Фаина, в котором, отдавая должное его стихам, критически отнесся к его метрическим достижениям, приведя ряд примеров нарушения Фаином метрики.

П. Незнамов защищал поэзию Фаина и нашел, что отступления от установившихся метрических форм для поэта, порвавшего с метрикой, не суть важны.

Ин. Жуков отметил поэзию Фаина как положительный факт.

Г. Сибирский высказал убеждение, что в плеяде поэтов Дальнего Востока Фаин, безусловно, оригинальное явление.

В заключение Фаин, сильно волнуясь и нервничая, обрушился на футуристов, вызвав страстную отповедь Ин. Жукова[2148].

С каких именно позиций Фаин подверг критике футуристов, выяснить не удалось. Во всяком случае, с этого времени Фаин дистанцировался от футуристов и в публичных диспутах выступал с противоположных футуризму позиций. Так произошло и на вечере «Живой альманах» (16 марта 1921), устроенном Литературно-художественным кружком в помещении Художественно-промышленной школы (угол Корейской и Уссурийской ул.).

<...> Присутствовало много художников, поэтов, журналистов, актеров, рабочих, учащихся.

Вследствие запоздания некоторых участников «Живого Альманаха», программа вечера началась с демонстрирования произведений футуриста Вл. Маяковского (читал Ин. Жуков) и имажинистов В. Шершеневича и Н. Эрдмана (читал П. Незнамов). По поводу зачитанного из рядов собравшихся задавались вопросы, пояснения на которые давал П. Незнамов.

Из остальной программы вечера наибольший интерес возбудил «Живой Альманах», составившийся из непосредственных выступлений поэтов: Данбинова, Дрягина, Незнамова, Соколовой, Фаина и др. Вступительное слово к «Альманаху» сказал Незнамов, отметивший, что теперь, когда задача дня в искусстве состоит в овладении гигантской аудиторией — улицей, необходимость таких «Альманахов» очевидна сама собой.

После зачтения «Альманаха» состоялись прения, открывшиеся критическими замечаниями редактора журнала «Творчество» Н. Насимовича (Чужака), пожелавшего кружку поэтов «проветрить свое помещение» и «раскрыть окна» для притока свежего воздуха, так как результаты, теперь достигнутые кружком, имели бы прелесть новизны, пожалуй, лишь пять лет тому назад. Особенно необходим такой «приток свежего воздуха» поэзии Дрягина. Более свежими стихами Н. Насимович считает стихи Фаина («Гимн разрушению») и Незнамова («Злобец»).

После выступления Н. Насимовича спор перешел в плоскость основных вопросов искусства и поделил выступавших на два лагеря: Н. Насимович, Жуков, Незнамов и, отчасти, <В.> Корницкий — с одной стороны, и Дрягин, М. Соколова, Данбинов и, отчасти, Фаин — с другой.

В заключение председатель собрания Ин. Жуков интересно суммировал общие впечатления[2149].

В полемике с Чужаком П. Дрягин «доказывал, что “поэзия должна быть еще больше замкнута, что поэзии нет дела до того, что на улице происходит стрельба, и поэзии нет дела, чем живет весь мир”. Поэтесса Соколова была еще более откровенна. Вот ее слова: “Для кого открывать окна? Мы не знаем, что будет дальше!”»[2150].

Череда последующих выступлений местных футуристов продолжала начатую П. Незнамовым пропаганду новых произведений Маяковского:

> 6 апреля <1921>, вечером в квартире И.Н. Жукова на частном собрании поэтов, журналистов и общественных деятелей Н.Ф. Насимович-Чужак зачитал последнюю поэму Вл. Маяковского «Сто пятьдесят миллионов», присланную ему автором непосредственно из Москвы.
>
> После короткого обмена мнений присутствовавшими поэтами были зачитаны стихи Алымова, Асеева, Кауфмана, Незнамова и Фаина[2151].

Через несколько дней:

> <...> в кругу работников Центагита (Военпура) Дальцентропечати и др. состоялось вторичное чтение поэмы Маяковского «150 000 000» по присланной автором рукописи.
>
> После зачтения последовал критический разбор поэмы, сделанный Н. Чужаком, и состоялся обмен мнений между слушателями. По отзывам некоторых работников, поэма произвела на них ошеломляющее впечатление[2152].

Вскоре Н. Чужак получил из Москвы новый вариант «Мистерии-буфф» Маяковского[2153] и в конце апреля 1921 года читал его на собрании артистов Мариинского театра и театра Военпура. Согласно информационной заметке, «“Мистерия” оставила глубокое впечатление»[2154].

Тогда же (24 апреля 1921) в помещении районного клуба Военпура (быв. театр «Мозаика») был устроен «Живой журнал» с участием А. Ярославского, П. Незнамова, В. Грубиева, И. Жукова, Фаина и др.[2155]

> Были зачитаны гр-ном Грубиевым живая передовая статья, скульптором Жуковым его поэма «Замок моей души», поэтами А. Ярославским и П. Незнамовым свои стихи. Кроме того, последний из них прочитал на память в основных отрывках «Мистерию-буфф» В. Маяковского[2156].

Наряду с пропагандой творчества Маяковского один из вечеров, состоявшихся во 2-м начальном училище, был посвящен другому направлению новейшей поэзии и носил название «Спор об имажинизме» (8 мая 1921). Вечер собрал большое количество публики.

> После заслушания стихов, находившихся на собрании поэтов, П. Незнамов и П. Дрягин сделали доклады об имажинизме.
>
> По мнению первого докладчика, вся идеология образа, с которым — по учению имажинистов — должна оперировать поэзия, ибо на раскрытых

страницах новой библии имажинисты прочли «в начале был образ», — не представляет ничего поражающе-нового. Тот, кто интересовался вопросами научной поэтики и несколько знаком хотя бы с трудами Потебни, найдет в последних много общего с теорией имажинистов, так что эта идеология образа не только не нова, но и в достаточной степени спорна.

Новейшая поэтика в числе элементов, делающих поэзию поэзией, находит, — кроме предлагаемого имажинистами образа, — еще и ритм и особую систему звуко-речи, отличающих поэтический язык от языка прозаического. Самое наличие ритмического построения речи в стихе указывает на сознательное переживание звуков поэтом и на равноценность звука и образа, тем более, что у сильного, гармонически развитого поэта звук очень часто переходит в образ, а образ в звук, и обе волны — образная и звуковая — чудесно переплетены.

Незнамов, заканчивая свой доклад, приходит к выводу, что никакой литературной революции имажинисты не совершили, так как «революция в искусстве всегда есть прыжок методов», а никакого «прыжка методов» и новизны форм имажинисты не принесли, — они только, подобно Петру Бессеменнову в «Мещанах», переставили мебель в доме отца своего и по всем своим достижениям могут быть причислены к эпигонам искусства, а не к революционерам его.

П. Дрягин в своем докладе, также довольно подробно остановившись на идеологии образа, выдвигаемой имажинизмом, подчеркнул, что при выборе материала для своих образов имажинисты не останавливаются ни перед чем и считают, что все может быть предметом поэзии; он приходит к выводу, что основное свойство образной речи поэта имажиниста есть сжатость, краткость и нередко прямая лапидарность. Этой сжатостью политематичностью образа стих имажинистов напоминает футуристический стих, и поэтому вряд ли имажинисты сумеют когда-нибудь доказать независимость своей теории. Разница состоит только в том, что футуризму свойственно стремление уловить пульс быстро бегущей городской жизни и передать движение, а на пестром ковре имажинизма движение застыло, в сознании остается только ряд отдельных картин. Стихи футуриста — это «шумящий мотор, освещающий фонарями провалы городских улиц», стихи имажиниста «статуэтка бегущей лошади».

После доклада состоялись прения, в которых приняли участие А. Ярославский, В. Левин, Ин. Жуков, П. Незнамов, П. Дрягин и др.[2157]

«Спором об имажинизме» завершился условно выделенный нами «подготовительный» этап в истории читинского футуризма[2158]. Тяжело больной Фаин вскоре был отправлен на лечение в Томск, а в середине мая 1921 в Читу приехали С. Третьяков и Н. Асеев, в конце июня — М. Аветов, в августе — В. Пальмов, В. Силлов и О. Петровская, совместные действия которых при поддержке Н. Чужака превратили читинский футуризм в одно из наиболее значительных явлений в литературно-художественной жизни ДВР.

Через несколько дней после приезда в Читу С. Третьяков, назначенный товарищем министра народного просвещения, выступил с лекцией

«Искусство революции» (20 мая 1921), состоявшейся во 2-м общественном собрании. В газетах был дан подробный отчет об этом вечере:

> Задавшись вопросом о взаимоотношениях искусства и революции и, в частности, вопросом: нужно ли искусство революции, лектор отвечает на него в утвердительном смысле. Ведь революция — это процесс претворения общественно-экономических форм, а искусство — чувственное (эмоциональное) осязание процесса бытия. Революция, ставя человеческую психику в новые условия, стимулирует искусство как осознающее начало. Например, гнев, радость, любовь, ненависть, напряжение, утомление — выражаются постоянно в новых формах, но нет ведь *нового* гнева, *новой* радости и т.д. Эти стимулирующие моменты искусство фиксирует и, действуя отрицательно на коллективную психику, усиливает остроту ее эмоциональных оценок. <...>
>
> Революция в русском искусстве не совпала хронологически с революцией материальной (в жизни) — она началась значительно раньше последней.
>
> В это время искусство представлялось следующими группами:
>
> 1) Символизм — главенствующая группа, застывшая к этому времени в своем формальном развитии, в стремлении установить соотношение мира и вещей в символах — выродился в аллегоризм, стилизацию, историзм и проч. Из вычитанного, из прошлого, из не живого символисты выкраивали свои произведения и все дальше уходили и от современности и от подлинного творчества.
>
> 2) Акмеизм — чахлое петербургское дитя, состряпанное символизмом и привнесшее лишь чисто-тематическое опрощение, и кажущееся приближение к вещам в их чувственной значимости — был в сущности буфером символизма и занимал по отношению к нему положение, аналогичное тому, какое занимает ДВР при Советской России.
>
> 3) Натурализм — базировавшийся на утверждении, что натура есть единственный материал для творчества, — замкнул жизнь в рамки, очерченные действительностью, и тем самым сделал последователей этого направления фотографами, забывшими, что сила художника и поэта — в претворении, а не в списывании с натуры.
>
> Что касается футуризма, то в нем необходимо зафиксировать два момента: западный футуризм и русский футуризм. Но западный футуризм сразу же связал себя шовинистическими и империалистическими стремлениями, и — в результате — его попытка, под влиянием надвигавшихся социальных потрясений, по-новому обосновать свое мировоззрение и прославить сегодняшний день во всем великолепии его завоеваний, окончилась печально.
>
> Внутреннего оправдания и искреннего пафоса в лагере воинствующей буржуазии создать было нельзя. По сведениям, сейчас Маринетти — узкий эстет-формалист. Он изобретает осязательные поэмы, пропагандируя новое искусство (тактилизм[2159]), создающее свои эффекты через осязательные процессы.

Русский футуризм родился одновременно с итальянским, приняв от него наименование, но из самостоятельных истоков. Он стал не столько художественным течением, сколько целым мировоззр<ением>; не столько школой, сколько постоянной творческой тенденцией, направленной к раскрепощению искусства от всего изжитого, и предоставлением ему полной свободы в области творчества форм и требующей от своих адептов двух подвигов: 1) жадного «видения» жизни и 2) интенсивнейшей, ненавидящей шаблон реализации этого видения.

Революция формы, провозглашенная футуризмом во имя «живой жизни» и жадно грызущего ее искусства, коснулась, прежде всего, метра и отбросила его как декоративный принцип. Полагая, что ритм — основа движения и что само бытие — это бесконечное многообразие ритмов, футуризм дал ритму значение активного элемента в искусстве.

Коснувшись, далее, завоеваний футуризма в области звукоречи и образа, лектор переходит к моменту объявления войны. Война была великолепным пробным камнем русского искусства. Деятели старого искусства проглядели истинную сущность войны и — в угаре шовинизма — бросились распевать: «Гром победы раздавайся». И только футуристы, осознав войну как совершенно определенную прелюдию революции, заговорили поиному, пример: поэмы Маяковского «Война и мир» и «Тринадцатый апостол».

То же самое случилось и в октябре, нога в ногу с Октябрьской Революцией, — покинутой саботирующей интеллигенцией и всей литературой, — пошли футуристы, а из старых лишь Блок. Теперь на службу к Советской власти возвратились и услужливые «лукоморцы»[2160], но вся их деятельность характеризуется механическим революционизированием тем, подход же к органическому революционизированию формы им чужд. Лишь у футуристов и, частично, у пролетпоэтов есть пытливое искание и сознание, что не в смене сюжетов, а в изменении способа оживления сюжетов сущность революции в искусстве.

Пролетпоэты стоят на правильном пути, но пока переживают полосу подражания: все их достижения — от футуризма. Кроме того, их дальнейшая работа тормозится пролеткритиками, этими дядьками-костоправами.

После перерыва с коротеньким теоретическим сообщением об искусстве выступил прибывший накануне в Читу известный поэт-футурист Н.Н. Асеев. По его мнению, все понятия о высокой и божественной сущности искусства, все эти пышные и пустые слова давно пора вынести за скобки. Искусство для передовой художественной мысли прежде всего мастерство, ремесло. Этой передовой мысли очень близко, например, утверждение Платона: «Всякий, кто вызывает от небытия к бытию любую вещь, есть теург», т.е. всякий сапожник, портной, столяр — поэт.

Например, столяр, делая какую-либо вещь идеально вымеренными ритмическими взмахами, вымеренными просто, на глаз, придает предмету нужную форму. В своих движениях он соблюдает известный ритм. Этот ритм сближает его работу с искусством, а само искусство наших дней становится ритмом труда. Чем чище и наполненнее ритм, тем искусство выше

и сильнее. Само бытие есть ритм. Вот почему и современное творчество в своих исканиях так близко технике.

Искусство — ритм труда. Прекрасным подтверждением служат песни бурлаков на Волге, крики китайцев на работе и проч.

Все эти принципы провозглашены футуризмом и у пролетарских поэтов, многое взявших от футуристов, правильный подход к искусству; но они разрабатывают ритмы отдельных отраслей труда, а не ритм труда как такового, и потому их достижения более частного и мелкого характера, чем достижения футуристов.

Далее Н.Н. Асеев мастерски зачитал стихи пролетарских поэтов Герасимова, Казина, Александровского.

После этого С.М. Третьяков с блеском зачитал ряд стихотворений Маяковского, Бурлюка и свои собственные, из которых исключительное впечатление оставило у собравшихся стихотворение «Рыд матерный»[2161].

Целый ряд последующих выступлений был посвящен произведениям В. Маяковского.

Первый вечер, назначенный на 26 мая 1921, был организован Культпросветом Военпура для бойцов Народно-Революционной армии в помещении клуба Военпура (быв. театр «Мозаика»)[2162]. Однако из-за путаницы с оповещением ни один боец на чтение не пришел. Тогда чтение поэмы «150 000 000» «было перенесено в один из открытых павильонов сада Жуковского, где и состоялось при значительном скоплении слушателей, разместившихся по лавкам и перилам детской площадки. Поэма была прочитана с большим подъемом поэтами С. Третьяковым и Н. Асеевым. Вступительное слово сказал Н. Чужак. После чтения поэмы, по желанию публики, поэты Н. Асеев, С. Третьяков и П. Незнамов зачитали свои стихи и отрывки из поэмы “Человек” Маяковского»[2163].

Через пару дней (29 мая 1921) вечер был повторен. Поэма Маяковского «150 000 000» «была зачитана в бывшем театре “Кино Русь” для бойцов Нарревармии неутомимыми Н.Н. Асеевым и С.М. Третьяковым. Чтению поэмы была предпослана большая критическая статья (“критическая поэма”[2164]) Н. Чужака»[2165].

Следующее выступление с чтением «150 000 000» (31 мая 1921) состоялось в Рабочем клубе Райпрофсовета:

Зрительный зал клуба был переполнен: всем желающим послушать поэму не хватило мест. Среди слушателей преобладали рабочие, но было также и немало интеллигенции.

Перед зачтением поэмы вступительное слово сказал поэт С.М. Третьяков, удивительно-отчетливо и ярко набросавший характеристики действующих лиц и образно передавший самую сущность поэмы.

После речи Третьякова зачитал отрывки из своей большой и серьезной критической работы («критической поэмы») «Иванное» — Н. Чужак, утверждавший, что поэма «Сто пятьдесят миллионов» — это, прежде всего, поэма о русском народе, поэма о многомиллионном русском Иване, чье огромное и прекрасное тело зажато сейчас в тисках блокады[2166].

Н. Чужак находит, что в связи с этой поэмой необходимо по-новому поставить проблему народности, и, освещая эту проблему с марксистской точки зрения, он приходит к выводу, что пролетариат, совершающий социальную революцию, объединяющий всех трудящихся и стирающий после этого классовые различия, — понемногу выпирает из рамок класса и становится сперва каким-то «классо-народом», а потом и народом, чтобы в отдаленном будущем превратиться в единый мировой народ, в единое человечество.

Статья произвела на слушателей глубокое впечатление.

После этого поэты С. Третьяков и Н. Асеев с присущим им блеском прочли самую поэму. Каждая часть поэмы, разработанная ими до мелочи, оканчивалась неизменно аплодисментами многолюдной аудитории.

Последовавшие после перерыва вопросы, преимущественно со стороны рабочих, говорили о той серьезности и интересе, с которыми они отнеслись к творчеству Маяковского[2167].

После этого вечера С.М. Третьяков уехал на несколько месяцев в Москву и уже не участвовал в очередном вечере группы читинских футуристов, принявшей название «Творчество» после выхода из печати седьмого номера одноименного журнала (середина мая 1921).

Очередной литературный вечер, состоявшийся 7 июня 1921 в Рабочем клубе Райпрофсовета, был посвящен пьесе В. Маяковского «Мистерия-буфф». Как и на предшествовавших вечерах, вход был бесплатный и свободный для всех.

Перед чтением пьесы вступительное слово сказал П. Незнамов, развивавший мысль, что голосом Маяковского сейчас говорит сама эпоха. После этого слова «Мистерию» зачитал по второму, еще нигде не напечатанному варианту Н. Асеев, который, — обладая прекрасной дикцией, будучи по существу хорошим актером и, вообще, мастерски обращаясь со стихами Маяковского, далеко не всем доступным в публичном чтении, — произвел чрезвычайно глубокое и серьезное впечатление.

После ряда вопросов, на которые отвечали Н. Асеев и Н. Чужак, начался диспут, затянувшийся до вечера.

И.С. Гросман-Рощин, не будучи футуристом, несколько раз это настойчиво подчеркивая, выразил свое удивление по поводу того, что обычно оппоненты, подходя к разбору футуризма, делают это недобросовестно. Особенно показательным в этом отношении представляется ему выступление в одной из читинских газет Гуд-Бай[2168], который обрушился на футуризм с приемами подковыривания и типично интеллигентского заподазривания. На том основании, что не все в футуризме понятно широким массам пролетариата, подобные недобросовестные оппоненты делают вывод, что футуризм чужд им, но они, очевидно, забывают, что, оперируя с такими доводами, можно и учение Маркса объявить антипролетарским, ибо первые главы его «Капитала» (т. 1) — вся его теория ренты далеко не общедоступны и могут быть усвоены широкими массами лишь после серьез-

ной подготовки. В заключение оратор призвал к высокой принципиальности критики[2169].

Гр. Аршон, отзываясь о самой «Мистерии», наоборот, стал на путь заподазривания, высказав уверенность, что, по его мнению, Маяковский, написав «Мистерию» — пьесу о революции, самой революции и в глаза не видал, а потому и не имел прав о ней писать, и рассказал один глубококошмарный случай из своей собственной революционной практики.

Н. Асеев и Н. Чужак, отвечая ему, благодарили его за то, что он привнес в своей речи новый кошмарный образ измученных людей, который достоин того, чтобы быть увековеченным поэтом, но остальную часть его речи считают демагогической и бьющей мимо цели, ибо, во 1-х) оппонент не знает прошлого Маяковского и обвиняет его явно — голословно, и во 2-х) Маяковский, как деятель искусства, сущность которого состоит в осознании процесса бытия, с той целью и написал «Мистерию», чтобы по возможности эпически, художественно объективно осознать революцию, т.е. все то, что делали и делают тысячи Аршонов[2170].

В течение лета группой «Творчество» был устроен также митинг искусства (18 июня 1921) в железнодорожном клубе на Дальнем вокзале (станция Чита 1-я). На митинге выступали Н. Асеев, И. Гросман-Рощин, П. Незнамов, Н. Чужак и др.[2171] Через пару недель Незнамов и Асеев приняли участие в благотворительном литературно-музыкальном вечере (начало июля 1921), состоявшемся в помещении 2-го общественного собрания: Асеев «великолепно продекламировал свою поэму “Мировей”, произведение, далеко выпирающее из рамок сегодняшнего дня»[2172]. Кроме того, в помещении Рабочего клуба группой «Творчество» был организован цикл из 4 лекций на тему «Искусство и труд», рассчитанный «на рабочих, искренно заинтересованных в вопросах современного искусства»[2173]. Согласно программе, первая лекция Н. Асеева (11 июля 1921) включала следующие тезисы: «Преодоление материи ради организации формы. Миросозерцание труда и искусства. Разумное и чувственное познание. Опыт и творчество. Почему искусство отошло от труда. Проклятие повторности. Виды труда и виды искусства»[2174]. Видимо, эти лекции повторяли аналогичный цикл, прочитанный Асеевым еще в Харбине.

Между тем летом к деятельности поэтов-футуристов подключились и художники, хотя, строго говоря, различные левые направления живописи демонстрировались в Чите и раньше.

Еще в январе 1921 года из Хабаровска в Читу прибыл красный поезд им. Троцкого, в котором была оборудована передвижная художественная выставка, организованная членом «Зеленой кошки» Н. Наумовым. Демонстрировалось около 90 полотен десяти художников, в том числе П. Львова (4 работы), П. Любарского (1 работа), Н. Наумова (23 работы), Ф. Суровцева (12 работ) и др.

На художественной выставке красного поезда из многочисленных течений художественной мысли представлены: реалисты в лице видных ху-

дожников академиков и любителей, проживающих временно или постоянно на Дальнем Востоке, импрессионисты, экспрессионисты, символисты, футуристы, кубисты, шаржисты и другие. <...>

Наиболее ярко на выставке представлен художник Наумов (по каталогу № 19—39 и 80—89). Это даровитый художник-самоучка, первоначально, с раннего детства (8-ми лет) рисовавший как реалист и самостоятельно пробивший себе путь. Позже он предался исканиям новых путей в искусстве, совершенно независимых от существующих течений. По мнению т. Наумова, реализм — не дело художника: передавать реально и точно — это дело фотографии, художник же должен творить и создавать жизнь такою, какою он хотел бы ее видеть по своему художественному вкусу, по своему идеалу красоты. Это творчество Наумова-искателя можно видеть по большинству его произведений на выставке краснопоезда. Только портреты тов. Ленина и Троцкого выполнены им по специальному заказу, реально (№ 31 и 32 каталога), все же остальные произведения его, не исключая даже портретов собственной жены и ребенка, переплетены красивой фантазией красок, в некоторых случаях напоминая кубизм, но лишь весьма отдаленно, а в общем представляя совершенно особое течение в художественном искусстве. Особенно характерны, для представляемого т. Наумовым течения, картины: «К солнцу» и «Проводы» (№ 34 и 25 каталога). В первой художник дает картину берега и воды в виде мозаики, какой он бы хотел видеть их, а во второй, помимо тех же своеобразных изображений берега — в виде ковра — и воды, весьма интересны силуэты проводивших, передаваемые не только без деталей, но даже без очертаний лиц, — ибо ночью, к какому времени проводы относятся, — при свете только звезд, — лица трудно разглядеть. Тем не менее фигуры столь ясны, что их не только возможно различить, но перед зрителем ясно встают даже отсутствующие на картине детали лиц.

Художник Наумов также является автором эскизов декораций к пьесе «Красные огни». Эти эскизы представляют колоритную и исчерпывающую передачу — в 3-х лишь декорациях — всего содержания пьесы.

Ему же принадлежит целая серия «Дружеских шаржей» на выставке краснопоезда. <...> Он также дает почти ежедневные карикатуры в газете «Вперед», издаваемой политотделом 1-й Амурской дивизии (которым оборудован и сам краснопоезд), под псевдонимом Ника, а также офорты в «Красном Альманахе», издаваемом тем же политотделом.

Внешняя роспись вагонов краснопоезда — в строго выдержанном стиле — также почти вся выполнена т. Наумовым по собственным композициям, за исключением нескольких вагонов, которые расписаны художником декоратором <В.> Безменовым по указаниям т. Наумова[2175].

Художник Ф. Суровцев, представленный на выставке красного поезда, видимо, только реалистическими работами, через три месяца принял участие в бесплатной выставке картин (2—10 мая 1921), организованной областным Наробразом в помещении 2-го высшего начального училища. Здесь он демонстрировал живопись уже совершенно иного характера. По словам местного обозревателя, «из всех участников вы-

ставки наиболее свежее впечатление производит Фл. Суровцев, последние достижения которого относятся к супрематизму. Суровцев, — выставлявший в Чите два гола тому назад и за этот срок продвинувшийся вперед, — живописец по преимуществу. Освобождение чисто-живописной стихии от посторонних привходящих элементов является для него, по-видимому, основной задачей. Наибольшее внимание из всех его картин приковывает к себе “Иуда”, “Смерть”, — написанные в неожиданно радостных тонах, до того ярки и пиршественны краски, — “Город”, “Портрет поэта Незнамова”, “Портрет тов. В.” и кое-что из этюдов»[2176].

Где Суровцев познакомился с супрематизмом и как сам понимал его — эти вопросы остаются пока открытыми. Заманчиво было бы предположить, что дальневосточный супрематизм идет от Д. Бурлюка, однако обучавшийся (1917—1918) в петроградской Академии художеств М. Аветов независимо от «отца российского футуризма» привез на Дальний Восток по-своему понятые искания столичных художников. Эти искания он также называл супрематизмом, хотя, насколько употребленный им термин соответствовал идейно-художественным взглядам Малевича и примыкавших к нему художников, остается неясным. Во всяком случае, супрематизм Суровцева и Аветова, по-видимому, не был беспредметным творчеством.

М.Н. Аветов приехал в Читу из Харбина 27 июня 1921[2177], и вскоре Наробразом Забайкальской области в помещении 2-го высшего начального училища (Николаевская ул.) была организована выставка его работ, открытие которой состоялось 10 июля 1921[2178]. Экспонировалось 120 картин, эскизов и набросков.

> <...> Живописец, по преимуществу, М.Н. Аветов основным каноном своей деятельности сделал стремление к освобождению чисто-живописной стихии, заложенной в каждом художнике, от всего привходящего наносного. С этой точки зрения все то, что принято называть сюжетом, становится если не окончательно лишним, то, во всяком случае, второстепенным. <...>
>
> Отчетная выставка любопытна тем, что дает возможность проследить последовательно путь художника от реализма через символизм к супрематизму. Реалистические произведения представлены преимущественно пейзажами <...>. Из символических можно отметить «Смерть», «7», «Сумерки» и «Тоску». <...>
>
> Первым подходом к супрематизму служат два красочно-музыкальн<ых> опуса (за номерами 7 и 8) и «Гости». Интересен «Портрет» (№ 38), создан<ный> не преднамеренно, а как бы вытекающий стихийно из красочных волн, окружающих написанное лицо и составляющих вместе с последним один живописный поток. <...>
>
> В общем, суммируя впечатления, нужно сказать, что выставка Аветова — значительное явление и сам Аветов интересный и яркий, хотя несколько эклектичный по своим устремлениям художник, причем крупнейшее его достижение — в супрематизме[2179].

Вслед за М. Аветовым в середине августа 1921 года в Читу приехал вернувшийся из Японии В. Пальмов[2180]. Министерство народного просвещения предложило ему занять должность директора Художественно-промышленной школы и приступить к «реорганизации школьной жизни в зависимости от жизненных требований республики»[2181]. В. Пальмов согласился и в течение года руководил школой.

Уже в качестве директора Художественно-промышленной школы В. Пальмов устроил в Мариинском театре выставку своих картин «Время в масштабе» (11—17 сентября 1921)[2182]. Согласно рекламной заметке, было выставлено «до 150 экспонатов, написанных в манере импрессионизма, футуризма и кубизма. Самые последние достижения Пальмова — ряд картин, созданных на тропическом острове Огасавара, реализующих впечатления художника от Японии. Их живописное богатство настолько значительно, а форма настолько нова и творчески-оригинальна, что все это, вместе взятое, выдвигает Пальмова в первый ряд современных русских художников-изобретателей»[2183].

На вернисаже этой выставки возвратившийся из Москвы С.М. Третьяков прочел доклад «Москва и ее культурные достижения». Кроме того, по просьбе собравшейся публики Н.Н. Асеев «сделал теоретическое вступление о возможных подходах к живописи Пальмова»[2184]. Впоследствии имели место другие доклады и выступления. 13 сентября выступал С. Третьяков:

> Отметив, что всякое истинно-творческое течение и всякий истинно-оригинальный художник видят мир по-новому, он приходит к выводу, что В.Н. Пальмов дал в своих картинах всем вещам видимого мира новые формы, взамен старых, примелькавшихся и уже ничего не выражающих. Сообщение произвело на собравшихся сильное впечатление[2185].

Через несколько дней группой «Творчество» на выставке Пальмова был устроен митинг (18 сентября 1921) на тему «Понятное и непонятное в новом искусстве». Перед учащимися, народоармейцами и рабочими выступали сторонники и противники футуризма:

> Первоначально художник В.Н. Пальмов сделал интересное сообщение о своей живописи, а потом противники нового искусства гг. <В.Н.> Безменов (художник, ученик Маковского) и Добромыслов, говоря о том, что они не понимают картин Пальмова, обобщили свои восприятия и высказали соображение, что новое искусство (футуристов) мало кто понимает и уж, конечно, его не понимают народоармейцы и рабочие.
>
> В дальнейшем, с горячей и убедительной речью выступил поэт Н.Н. Асеев. Так как, — по его словам, — основное свойство каждого искусства есть воля к творчеству, т.е. стремление к преодолению материи ради организации формы, то эта организация форм и определяет миросозерцание их творца. Человек, делающий из материи, из сырья предмет, из количества качество, невольно сближается с этой материей и весь остальной мир видит в формах близкого ему материала. В результате — художники, работающие над таким

материалом, как краска, или поэты, работающие над словесным материалом, из поколения в поколение видят мир по-новому, и нет ничего удивительного в том, что их первоначально не удается понять широким массам. Ведь и принципы советовластия были поняты не сразу.

Это — во-первых, а во-вторых — старорежимщики искусства обычно просто злоупотребляют в своих спорах с новаторами «доводом от непонятности», так как никто никогда среди масс не делал ни необходимых анкет, ни опросов, и все эти заявления в большинстве случаев не опираются на соответствующие мандаты.

Необходима агитация, необходима пропаганда нового искусства, — и его отлично поймут и рабочие, и народоармейцы, которые в своей массе сейчас еще только приобщаются искусству. Недалек тот момент, когда они почувствуют, что новое искусство возникло и существует в той же социальной температуре, в какой родилась и революция. (*Аплодисм.*)

После Асеева выступил еще ряд защитников старого искусства, которым горячую отповедь дал коммунист С. Кузнецов[2186].

Этот митинг положил начало целому ряду аналогичных митингов искусства, организованных группой «Творчество» в целях пропаганды футуризма уже после закрытия выставки Пальмова. Все пять митингов состоялись в зале Учредительного собрания (Александровская, быв. Пассаж Второва). На первом митинге «О непонятном в искусстве» (25 сентября 1921), повторявшем тематику предыдущего, с докладом выступал С. Третьяков[2187]. Н. Чужак-Насимович, считавший себя, видимо, неким начальником, опубликовал «Приказ по “Творчеству”»: «<...> всей наличной группе “Творчество” быть на митинге искусства и давать требуемые разъяснения»[2188]. Несомненно, «приказ» имел игровой характер. Но игра получалась весьма специфическая: в начальника и подчиненных.

В начале октября 1921 года состоялся второй митинг — «Памяти Александра Блока»:

Несмотря на ненастную, почти бурную погоду, — зал Учредительного собрания, как и на прошлом митинге, — переполнен. Кроме обычной массы посетителей митингов «Творчества», обращают на себя внимание крестьяне, приехавшие в Читу на съезд колхозов: бородатые, серьезные, вдумчивые. Можно смело сказать, что идея организации широкодоступных митингов искусства, проводимая в жизнь на наших глазах группой «Творчество», имеет под собой благодарную почву.

Всеобщее внимание привлекают к себе два нестерпимо ярких плаката художника Пальмова на темы «Двенадцати» Блока, но в более революционном преломлении, чем у поэта.

Председательствует Н.Ф. Насимович-Чужак.

Доклад о «Месте Блока в русской поэзии» делает Н.Н. Асеев.

Мы считали бы неуместным, — говорит Н. Асеев, — начать свое обращение к вам с общих мест выражения соболезнования и печали по поводу смерти Блока. Мы пришли не выкапывать Блока из могилы, а вырвать

знамя из его затрепетавших рук и взять от Блока то, что в нем живо и будет жить, — и тем заполнить образовавшуюся пустоту в войске песен.

Для того, чтобы познакомить с тем, что представляет из себя Блок в данный момент, вот для этой массы, мы хотели бы дать Блока в его, начиненной песенным порохом, поэзии, — пробирающегося сквозь чащу своего поколения к иным, будущим берегам.

Ранний Блок хотел представить жизнь в виде прекрасной незнакомки, окутанной мистической дымкой, он рвался всем своим молодым сердцем оправдать жизнь, рассечь ее мечом личностного опыта, — и он сразу же больно ушибся. Он понял, что курение жизни фимиама немыслимо без обладания ею, и вот он пытается построить новое личностное миросозерцание, которое неизбежно должно было столкнуться с миросозерцанием нового идущего класса. В результате — горькие жалобы и наличие в этом миросозерцании двух правд: одной, стремящейся принять жизнь и спаять ее в нечто гармоничное и целое, и другой, подметившей миазмы и язвы ее. Отсюда — смешное положение, которое Блок очень остро почувствовал, и насмешки самого поэта над собственным «соглашательством».

Особенно катастрофическим, разбившим его миросозерцание в куски, оказался для Блока 1905 год, когда поэту оставалось или окончательно отойти от жизни или порвать со своими друзьями-символистами. И хотя Блок не сделал выпада против этой группы, но он сумел все же сделать выпад против того класса, который эту группу породил. Позыв к революции у Блока, правда, был непродолжителен и не дал осязательных результатов, но возврата к прошлому уже не было.

Во время мировой бойни Блок сжал свои губы настолько плотно, что почти ничего не писал, и — один из немногих поэтов! — не был захвачен волной шовинизма. В 1918 г. появились его «12» и «Скифы», но и здесь все свелось к некоему светлому безбурному «ангельскому» концу, в виде шагающего бутафорского Христа.

Говоря о месте Блока в русской поэзии, Асеев считает, что Блок по весу и по колориту своей поэзии больше всего схож с <В.А.> Жуковским, тоже в свое время сумевшим спеть свою Светлану так же неожиданно легко, как и Блок свою Прекрасную Даму. С Лермонтовым же Блока роднит огромная сила ненависти и струя пессимизма.

Влияние Блока, в смысле обучения последующих поколений мастерству стиха, огромно: никто не миновал его влияния.

После доклада Асеева начались выступления поэтов: В. Силлова, О. Петровской, П. Незнамова, Н.Н. Асеева, иллюстрировавших зачитанный доклад стихами, и С.М. Третьякова, с редким мастерством прочитавшего поэму Блока «Двенадцать».

После перерыва С.М. Третьяков, делая вступление к предсмертной статье Блока «Кризис гуманизма», говорит, что Блок был честен всю свою жизнь и не боялся ставить даже тех вопросов, которые грозили разрушить все его мировоззрение. Правда, Блок не сумел в «12-ти» оправдать революции, как она есть, а привнес в это оправдание картинного Христа, но это вытекало из всех тех традиций и навыков, от которых целиком поэт не сумел освободиться.

Далее зачитывается статья Блока о «Кризисе гуманизма» и начинается диспут.

Тов. Гущин, считая, что революция смела Блока и что Блок ей ничего не дал, находит чествование его здесь лишним.

Тов. Файбушевич[2189] не считает такой довод сильным. Говоря о кризисе гуманизма, припоминает, что современное поколение выдвинуло в противовес гуманистам тезис: сначала свобода всех, а потом свобода каждого. <...>

После заключительных речей докладчиков, уже при гаснущем электричестве, оригинальный диспут закрывается[2190].

Радикальная метаморфоза произошла за 10 лет с футуристами и публикой. Раньше футуристы «бросали Пушкина, Достоевского, Толстого и проч.» с парохода современности, а публика отстаивала своих кумиров. А теперь, наоборот, футуристы защищали Блока, а публика норовила вымести его из революционной современности. Впрочем, и общественное положение футуристов принципиально изменилось. Десять лет назад они были всего лишь маленькой группой молодежи, скорее курьезом, чем событием; теперь же футуризм стал господствующим течением в искусстве, а сами футуристы заняли даже ответственные посты в государственных структурах Министерства народного образования ДВР. Но если со стороны футуристов перемена отношения к классикам и современным поэтам — это лишь смена тактики, вызванная изменением собственного общественного статуса (положение обязывает), то со стороны публики причина лежала в радикальном изменении состава самой публики, руководствовавшейся теперь не столько любовью к литературе, сколько принципом «кто не с нами, тот против нас». Часть публики, разделявшая пролеткультовские идеи, безусловно, занимала позиции более нигилистические, чем сами футуристы.

Все это отчетливо проявилось на третьем митинге искусств — «Театр и революция» (10 октября 1921), с докладами на котором выступили С.М. Третьяков («Театральный Октябрь») и Н.Н. Асеев («Слово и движение в театре»)[2191]. После докладов состоялся диспут:

<Р.С.> Барбетти (режиссер), хороня старый театр, находит, что новых форм в театре еще не найдено, а идут лишь поиски. Театр должен быть героическим, возбуждающим к борьбе и поднимающим над будничной жизнью.

Добромыслов (кооператор) и <Г. К.> Невский (режиссер), являясь закаменелыми сторонниками старого театра, говорят о «театре-кафедре», клянутся «бессмертными» именами Грибоедова и Гоголя и, под одобрение своих сторонников, с трибуны недоумевают над неуместными новшествами.

Под протесты, крики и возгласы с мест проходит речь т. Шатова (минтран), причем уже одно упоминание о «закулисной» жизни актеров и запродаже ими себя капиталистическим предпринимателям вызывает протест среди части собрания. Но, несмотря на крики и возгласы, т. Шатов энергично продолжает свою речь и доказывает, что современный театр есть

продукт капиталист<ического> общества и, как таковой, безнадежно болен и не нужен.

Александринский (режиссер), указав, что своя «закулисная» жизнь есть везде, делает экскурсию в область истории театра и, в общем, приходит к выводу: каково общество, таков и театр. Появится новый быт, появится новая литература, появится и новый театр.

Гущин (народарм<еец>) под дамские иронические возгласы, внешне неуклюже и грубо, идя вслепую за своим революционным пафосом, приходит к верному выводу, что старый театр не нужен, а надо на сцену перетащить жизнь во всей ее громаде. <...>

После выступления Файбушевича, Гляттера (актер) и Кузнецова, докладчик С.М. Третьяков в заключительном слове находит, что здесь сегодня происходил суд над театром, не суд над актером, а суд над жизнью, породившей этот театр.

Одни из оппонентов выдвигали положение, что новый театр будет тогда, когда будут новые формы жизни, и говорили о театре, как таковом, забывая, что эти самые новые формы и люди не делаются сами собой, а появляются в процессе вот этой нашей работы, этого будирования, этих толчков.

Близко к этому мнению стоит мнение, не желающее расстаться с актерской кастовостью и посылающее актера в народ в качестве спеца-учителя.

Третью группу возмущает наше задевание «великих имен» и «великих истин». Но все великие люди и истины — относительны и являются для следующих поколений лишь материалом для новой стройки. Позиция этих охранителей по отношению к новаторам резко-озлобленная. <...>

Четвертые думают, что новый театр придет с новым бытом, забывая, что революция выпирает из быта и есть — отрицание быта.

Главный же грех старого театра — в разрыве двух сторон основного театрального действенного инстинкта — именно созерцательной и действенной. К восстановлению единства этого инстинкта и должна быть направлена работа революционного театра, которому не страшны никакие опыты и усилия.

Митинг закончился ровно в 12 часов[2192].

Четвертый митинг группы «Творчество» (16 октября 1921) был посвящен поэзии В. Маяковского[2193]. В газетах появился подробный отчет.

<...> Вечер-митинг, посвященный творчеству Маяковского, длится почти пять часов, и, несмотря на это, только редкие единицы уходят с вечера, не дождавшись его конца. В самом зале Учредительного собрания, — переполненном выше всякой меры, переполненном до отказа, — ни одного свободного места, ни одного не заполненного сплошной глыбой слушателей прохода; еще ни на одном митинге не было такого большого количества народа. <...>

Горячие споры и большие страсти, проступающие на вечере, как пар над кипящим котлом <...>. Этот образ кипящего котла и есть образ той самой разбуженной от спячки, часто враждебной и озлобленной против

группы «Творчества», но ожившей и пришедшей в движение аудитории, которая заполняет еженедельно вечера этой резко-активной группы.

Председательствует Н.Ф. Насимович-Чужак.

После зачтения посвящений Маяковскому (поэты Асеев и Незнамов), от группы «Творчество» делает доклад на тему «Творчество Маяковского» С.М. Третьяков.

Несколькими энергичными и короткими мазками — прекрасными образцами ораторского искусства — С.М. Третьяков набрасывает отчетливо-яркую характеристику-плакат личности самого Маяковского и переходит после этого к основным моментам творчества великого русского поэта. Их три — этих основных момента.

Во-первых, героический пафос невероятного напряжения, которым Маяковский обладал в превосходной степени и о котором К. Чуковский, желая его преуменьшить и окарикатурить, говорил как о «городской истерике», несмотря на то, что поэт никогда не срывал на этой «истерике» своего голоса и бросал свои слова и образы с изумительной силой.

Во-вторых, наличие в творчестве Маяковского некоего сплошного митинга и разговора со всем человечеством, окрашенного глубочайшей и злейшей сатирой и позволяющего утверждать, что сатирика, сильнее, чем Маяковский, мы еще не имеем, ибо его сатира протекает параллельно с его основным пафосом — героическим.

В-третьих, огромный запас нежности в этом живом ходячем скандале.

И вот, несмотря на наличие боевого трибунного построения своего таланта, был момент в творчестве Маяковского, — момент предвоенной обстановки, — когда его сарказму пришлось падать на какой-то людской кисель и пропадать почти даром. Это был порыв в никуда, не на что было опереться. Но в это время хлынули раскаты войны, разбудили всех, и страшно будированный Маяковский написал своего изумительного «13-го апостола». Война, сменившая в России положение кисельного застоя и пыльной серости, дала его творчеству ряд новых толчков, и Маяковский, в свою очередь, так бесстрашно подошел к ней, что грянувшая за войной революция грянула в унисон с поэзией Маяковского.

Революция, развиваясь и углубляясь настолько, что пешками оказались в ней демократические геройчики, поставила перед Маяковским единственного героя, на которого можно было положиться, — народ, класс, коллектив. Этот коллектив, стихийно конструируясь в жизни, создается из людей сильных, четких, порой жестоких, но прямолинейных, из людей, контуры которых задолго до их появления намечал Маяковский в своих стихах. Уют и привычный быт опрокинуты в творчестве этого поэта, и человек у него выходит на голое место и своим неустанным строительством еще должен доказать свое право на действенное бытие. Этими своими огромными требованиями к новому человеку поэзия Маяковского глубоко созвучна жизни.

Далее следует коротенький доклад «О Маяковском и быте», который делает В.А. Силлов, рядом цитат доказывающий, что Маяковский выпирает из быта и ломает его окаменевшие формы. Затем в аудиторию летят пылающие строки самого Маяковского: это В.Н. Пальмов, П.В. Незнамов,

О.Г. Петровская и Н.Н. Асеев читают его стихи, причем последний зачитывает целиком поэму «13-й апостол».

После перерыва Н.Н. Асеев делает доклад о языке Маяковского «Заговорившие камни», доказывая, что, подобно языку народа в его гуще, несхожему с нашим вялым и книжным интеллигентским языком, язык Маяковского тоже коробил и коробит разжиженный слух интеллигента и «взрывает» педантичное мещанство. Тем более, что Маяковский в этой области шел не по пути эволюции (записывание по крупинке новых словечек), а по пути внутреннего угадывания русла народной речи.

Далее докладчик, рядом кропотливых и чисто филологических раскопок, обнаруживает удивительные богатства языка Маяковского и этим заканчивает свой доклад.

Трибуну один за другим занимают В.А. Силлов и С.М. Третьяков, зачитывающие стихи Маяковского, относящиеся преимущественно ко второму периоду его творчества.

Затем группа «Творчество» удачно разрешает первую попытку многоголосой декламации отрывков из «Мистерии-Буфф», оставляющей большое впечатление, и после этого начинает кипятком кипеть страстный и будирующий самое ленивое сознание диспут[2194].

Высокий эмоциональный тон митинга насыщает все выступления ораторов — как противников, так и сторонников нового искусства — большой страстностью, которая электрическим током пробегает по массам слушателей, и, в результате, почти ни одна речь не проходит без возгласов с мест, протестов, поощрений и аплодисментов.

Первый из ораторов Аршон (завед. агит.-проп. отд. Губкома РКП) заявляет себя противником всякого искусства. По его мнению, искусство не имеет никакого будущего, ибо пролетариату, когда он встанет на ноги, понадобится не искусство, а наука. Искусство это только щекотка, и очень жаль, что даже пролетарии до сих пор не привыкли работать без этой щекотки, сплошь и рядом сопровождая свою работу пением «Интернационала», музыкой, плакатами и проч. Но пролетариат, в конце концов, станет на ноги и тогда ему не понадобится такой щекотки.

Для посрамления Маяковского, поэзии которого оратор, заметно, не знает, Аршон рисует несколько образов революции, по его, Аршона, мнению, более сильных, чем образы Маяковского (один из этих образов, как две капли воды, похож, между прочим, на образ голодного из стихотворения того же Маяковского «Два не совсем обычных случая»), и, заканчивая свою речь пошловатым, далеким от принципиальности, ударом в сторону устроителей вечера, — победоносно направляется из зала в фойе.

Председатель Н. Чужак: Ко мне поступила следующая записка из публики: «Напомните Аршону, что каждый имеет право быть глупым, но не следует этим правом злоупотреблять». (Общий смех.) Считаю долгом разъяснить автору этой записки, что у нас — свободный митинг, и выступать имеют право не одни только умные люди. (Аплодисм.)

Файбушевич (коммунист) остроумно разоблачает Аршона. У меня — говорит оратор — есть друг, революционный работник 18 года, который

написал следующие стихи. (Далее оратор зачитывает плохонькие стихи.) Этот работник — мой друг... Аршон (общее движение, аплодисменты и смех). Пролетариату эти стихи, по Аршону, не нужны, и т. Аршон предпочитает читать их своим домашним.

Гущин (народоарм.) находит, что без искусства пролетариату не обойтись, и, с оговорками, принимает творчество Маяковского, одновременно ставя крест над старым искусством.

Другой народоармеец, Энгельгард, все относящееся у Маяковского к описанию революции считает хорошим.

Далее пытается говорить художник Левин, но после высказанной им фразы «не секрет, что завоевания революции идут на убыль» — он, под протесты и возгласы «Долой», «Вы скорей голову потеряете, чем пролетариат свои завоевания», — покидает трибуну.

Быков (коммунист, начал<ьник> госполитохр<аны>) бездоказательно и бестолково, под одобрение группы «дантистов» (не от слова ли «Дант»?), заявляет, что футуристы далеки от реальной жизни, а методы их творчества — глубоко буржуазны. Настоящая реальная борьба не может быть исчерпана истерическими возгласами футуристов и истинное пролетарское искусство вовсе не такое, как футуризм. Новые слова Маяковского вовсе не пролетарские; вот «чертова мать» — пролетарское слово.

Бобров в меткой и диалектически-острой речи, как всегда, прежде всего призывает всех к высокой принципиальности выступлений и, ставя перед собой проблему будущего искусства, говорит[2195].

Бобров. Что такое пролетариат? Что такое рабочий класс? Во всяком случае, такого пролетариата, который рисуется Аршону и Быкову, нет, как нет, вообще, никакого класса в качестве некой раз навсегда данной категории. (Прерванный шутовским выкриком дантиста <Я.> Гуральского с места — продолжает.) Никто не сможет сказать, будет ли, например, пролетариат на 5 % умнее Гуральского, или же на целых 50% (общий смех и аплодисменты). Значит, и о пролетарском искусстве никто не может говорить так категорически, как говорил об этом т. Быков. Ибо вдруг да в него войдет что-нибудь и от футуризма. <...>

<Е.> Титов (иркутский поэт), не имея ничего против поэзии собственно Маяковского, говорит: «А вот есть еще и другой хороший поэт Мандельштам; есть Ахматова, есть Кузмин» — и продолжает в этом роде бескостно и неопределенно, пока, не надоев аудитории, не снимается председателем.

За поздним вечером следующие ораторы получают только по 2 минуты.

Корницкий (коммунист) говорит, что «футуризмом» является все новое во всех областях культуры и социального строительства. Напрасно футуристы относят новое искусство к особой категории новаторства. Футуристы самонадеянны — думают, что смогут перевернуть мир, а между тем футуризм многое взял у Верхарна и Уитмена и дал не так уж много нового.

Вторично выступает Аршон, заявляя, что писание стихов не мешает ему отрицать всякое искусство. Заканчивая свое выступление рядом демагогических выкриков по поводу футуризма и группы «Творчество», оратор схо-

дит с трибуны под свистки и хохот одной части аудитории и аплодисменты другой.

Шатов (по требованию аудитории получает 5 минут) говорит, что он воспитан на старой поэзии, и Надсон для него ближе и понятнее, чем Маяковский, но, являясь сторонником всякого бунта, приветствует футуризм и Маяковского как бунтаря против заплесневелых форм старого искусства.

Заключительное слово предоставляется С.М. Третьякову, который констатирует, что все выступавшие из аудитории почти ничего не говорили о Маяковском, или переходили на общие расплывчатые рассуждения об искусстве вообще, или делали выпады против группы «Творчество». <...> Тов. Гущин говорил, что он бился над стихотворением Третьякова «Ковбой» и ничего не понял в нем, взирая как баран на новые ворота. Я не знаю, что нужнее, чтобы ворота были старые, или же перестать быть бараном? (Общий смех.) Трудность подхода для воспринимающего не имеет прямой причинной связи с ценностью данного произведения.

В заключение С.М. Третьяков отмечает непонятную озлобленность выступавших оппонентов, их раздробленность и несогласованность. Некоторые из выступавших говорили с апломбом от имени одного и того же пролетариата, но совершенно расходились в оценке футуризма. К сожалению, здесь не было сильной, хоть сколько-нибудь культурной оппозиции, с наличием определенной платформы по вопросам искусства. Озлобление же — не аргумент.

В первом часу ночи председатель объявил митинг закрытым[2196].

Предыдущие митинги устраивались раз в неделю, но после четвертого митинга искусства группа «Творчество» взяла двухнедельный перерыв. Проанализировав, вероятно, результаты диспутов, было решено идти в лобовую атаку и дать мировоззренческое и идейно-художественное обоснование футуризма образца 1921 года. Заключительный, пятый, митинг так и назывался: «О футуризме» (30 октября 1921)[2197]. С докладами выступили С. Третьяков («Футуризм как миропонимание») и Н. Асеев («Лозунги футуризма»):

Первый доклад — о «футуризме как тенденции» — делает С.М. Третьяков. Футуризм, — говорит С.М. Третьяков, — выдвинувший в искусстве проблему изучения формы и ее пропорций, во главу угла поставивший динамику, движение и текучесть форм, — не поддается ни одному из существующих определений. Даже предположение, что он есть школа, догмат в искусстве, — очень узко. Кубо-футуристов, возникших в Москве и в свое время забросавших приехавшего Маринетти тухлыми яйцами[2198], нельзя объединить школой: никаких писаных правил в футуризме нет. Для футуризма того периода не столько характерен момент *куда идти*, сколько момент *от чего идти*, от чего отталкиваться[2199]. Футуристы были объединены не столько правилами школы, сколько некоторым общим утверждением, что с автоматичностью, привычностью и уютом нашей сонной психики надо покончить.

Следовательно, футуризм был тенденцией, общим устремлением, но и ему грозила опасность выродиться в школу, если бы не революция, открывшая футуризму, как тенденции, новые пути.

Революция, заново конструирующая жизнь и наполняющая ее творческим шумом мировой мастерской, ставит перед футуризмом задачу: перенести с самоценного искусства на всю человеческую психику требование овладеть всеми формами искусства путем общего трудового процесса преодоления аморфной материи и шагать, не останавливаясь, не создавая фетишей. Достиг — и шагай дальше. И, покончив с «эстетическим перерывом», перейти к постоянному текучему, перманентному исканию во всех областях жизни, перенося борьбу с искусства на весь быт, где не должно оставаться ни одной аморфной формы. К этой борьбе и зовутся все люди.

Второй докладчик — Н.Н. Асеев говорит о «Лозунгах футуризма». Первичными лозунгами — по его мнению — были: 1) определение *материала* искусства (в поэзии слово, в живописи краски, фактура, линия, в музыке шумы), 2) отделение интересов творчества от интересов рынка и 3) утверждение глыбы слова «мы» в противовес песчинкам всевозможных «я». Уже в 14 году эти лозунги пожали богатейшую почву <так в тексте. — *А.К.*> среди молодежи, пока, наконец, не прозвучали слова Маяковского «Долой ваш быт! Долой вашу любовь! Долой вашу религию! Долой ваш строй!» («13 апостол») и не появилось воззвание Хлебникова «Правительство Земного Шара».

В наши дни футуризмом заявлена необходимость конструктивного приема для искусства. Этим самым объявляется равенство между искусством и трудом, и оно <искусство. — *А.К.*> низводится со своего каменного пьедестала и вводится в лабораторию, в быт, в жизнь.

После перерыва начались прения, в которых приняли участие преимущественно враги футуризма, «в разноголосице» которых — как это и предвидел в своем докладе Н.Н. Асеев — «заключалась их слабость»: в разноголосице, а главное — добавим мы — в беспринципности выступлений [2200].

После митингово-пропагандистской кампании группа «Творчество» перешла к практической работе по внедрению нового искусства в массы. С этой целью были созданы Дальневосточные мастерские искусстворостроения — «Искусстварь». Организация этих мастерских имела небольшую предысторию. Еще 23 июня 1921 на квартире И.Н. Жукова состоялось собрание литераторов с целью объединения всех литературных сил в единую организацию. «Однако, когда дело дошло до принципов, по которым это объединение могло бы быть достигнуто, мнения разделились. А. Новиков-Прибой, С. Гусев-Оренбургский, М. Сивачев, А. Ярославский и др. настаивали на создании Союза Дальневосточных писателей по профессиональному признаку, а Н. Чужак, Н. Асеев и др. выдвигали идею организации литературно-художественного общества на широкой культурной основе. Прения носили очень страстный характер» [2201]. Собрание окончилось безрезультатно, никакого объединения создано не было. В сентябре того же года футуристы решили создать самостоятельное объединение, но при этом они отвергли организацию,

построенную по профессиональному признаку, а также организацию типа литературно-художественного общества. В основу созданных ими мастерских искусствостроения был положен принцип учебных мастерских. Вскоре была опубликована декларация[2202]. Председателем Совета мастерских стал С.М. Третьяков, секретарем — В.А. Силлов, казначеем К.С. Шрейбер (министр народного просвещения ДВР)[2203], т.е. фактически создавалось государственное учреждение, возглавлявшееся непосредственно руководителями Министерства народного просвещения ДВР.

> Цель мастерских — совместная творческая работа в области искусства, связанная добровольной трудовой дисциплиной, в деятельном соприкосновении и взаимодействии с широкими трудовыми массами.
>
> Для осуществления этой цели намечены: организация планомерной теоретической и практической работы по отдельным искусствам в секциях; устройство выставок, лекций, концертов, диспутов, конкурсов; организация издательской деятельности; организация клуба, библиотеки, театра, культурно-эстетического музея и поездок искусство-пропагандного характера[2204].

Первое собрание действительных членов «Искусстваря», кандидатов и лиц, желавших заниматься в мастерских, состоялось 5 ноября 1921. Установлено было расписание занятий (с 6 до 9 вечера): понедельник — зрелищная секция, вторник — словесная, среда — изобразительных искусств, четверг — декламационная, пятница — дальневосточных культур, суббота и воскресенье — исполнительские вечера[2205].

> 8 ноября начались работы в словесной секции Мастерских Искусствостроения. По вторникам будут, по мысли руководителя секции Н.Н. Асеева, вестись занятия практическо-лабораторного характера, т.е. подходы к языку будут производиться со стороны эксперимента, анатомирования, показательного рассматривания, разреза, а по воскресеньям со стороны теоретического обоснования. После принятия этой программы, Н.Н. Асеев сделал вводный доклад «К мелодизации речи», иллюстрировав его несколькими выразительными примерами и предуказав членам секции и дальнейший путь эксперимента в этой области. Затем С.М. Третьяков сделал содоклад общего характера, в котором он обосновал важность и значимость организационного момента в слове и речи и существенную необходимость для всех выяснения общих законов организации языка.
>
> В воскресенье, 13 ноября в словесной секции состоится доклад С.М. Третьякова «Искусство как трудовой процесс»[2206].

> На первом собрании секции изобразительных искусств <9 ноября 1921>, на котором присутствовали преимущественно художники, избран руководитель секции (художник Аветов) и постановлено организовать в помещении Мастерских перманентную выставку картин всех направлений. После состоявшегося затем доклада М.Н. Аветова о направлениях в живописи, принята программа работ секции, предложенная С.М. Третьяковым.

Руководителем декламационной секции избран С.М. Третьяков, который на первом заседании секции <10 ноября 1921> сделал сообщение о сущности, методах и приемах декламации и наметил вполне осуществимую практическую программу работ. Тотчас же после доклада состоялась показательная работа над звукоречью.

При Мастерских организован клуб (с чайным буфетом), вход в который открыт для всех граждан[2207].

В пятницу, 11 ноября на заседании секции изучения Дальневосточных культур состоялся интересный доклад т. <К.А.> Харнского о культурах и общественной жизни Китая и Японии. Доклад привлек активное внимание членов Мастерских; после доклада было собеседование в порядке ответов докладчика на вопросы аудитории.

Ввиду того, что в секции изучения Дальневосточных культур есть опытные востоковеды и люди, деятельно интересующиеся областями жизни восточных народов, можно предполагать, что данная секция окажется одной из самых жизненных в Мастерских[2208].

В воскресенье, 13 ноября в словесной секции состоялся доклад С.М. Третьякова о футуризме — его росте и жизни. Докладчик обрисовал состояние искусства до появления футуризма и первые шаги футуризма в искусстве. Окончание доклада состоится на этой неделе.

В понедельник, 14 ноября приступила к работе зрелищная секция. Руководителем секции избран тов. Барбетти, секретарем т. Аветова. <...>

16-го ноября в секции изобразительных искусств — доклады С.М. Третьякова «О подходах к живописи» и В.Н. Пальмова «О художниках реалистах».

Совет Искусстваря наметил 26 и 27 ноября два больших вечера: 1) Постановку трагедии Вл. Маяковского «Владимир Маяковский» и 2) Конкурс поэзии. К репетициям уже приступлено[2209].

В словесной секции Н.Н. Асеев сделал сообщение «Искусство как прием» по работам В. Шкловского (22 ноября 1921)[2210], в секции дальневосточных культур (25 ноября 1921) С.М. Третьяков читал доклад о взаимосвязи китайского искусства и быта[2211].

<...> Последнее заседание словесной секции (в воскресенье 27 ноября) вылилось в импровизированный вечер поэзии: была зачтена последняя еще не напечатанная поэма В. Хлебникова «Ладомир», затем стихи В. Каменского и Б. Пастернака. Поэтами Асеевым, Третьяковым и <И.К.> Славниным были прочтены свои стихи.

В декламационной секции были последовательно пройдены и проверены у членов секции: правильное произношение, ритмическое чтение и дыхание. <...>

Остальные секции (зрелищная, изобразительных искусств) до настоящего времени не выявили свою работу в достаточной мере[2212].

4 декабря 1921 в «Искусстваре» состоялся конкурс стихотворений. Жюри присудило первую премию В. Силлову. На состоявшемся тогда же конкурсе эпиграмм премированы были С. Третьяков (1-я премия) и П. Незнамов (2-я премия). По окончании конкурса читали стихи Н. Асеев, П. Незнамов и др.[2213]

В середине декабря 1921 под руководством Асеева была поставлена трагедия «Владимир Маяковский».

Члены группы «Творчество» П. Незнамов и О. Петровская также принимали участие в деятельности «Искусстваря», работая в качестве секретарей словесной и декламационной секций. Кроме того, в ноябре—декабре 1921 В. Силлов, П. Незнамов и О. Петровская участвовали в работе литературного отдела местного Кружка друзей музея и любителей естествознания[2214], организуя доклады, диспуты и чтения стихов.

В силу государственного статуса «Искусстваря» его организаторы не могли пройти мимо вопроса о взаимоотношении с пролетарским искусством. В ДВР, как и в Советской России, футуризм мог стать официальным только в том случае, если бы его признали «пролетарским искусством». Идеологическим и теоретическим обоснованием этих претензий занимался Н. Чужак. В спорах с оппонентами, воспринявшими в штыки претензии футуристов, группа «Творчество» устроила специальную лекцию-митинг «Футуризм и пролетарское искусство» (21 ноября 1921), состоявшуюся в помещении «Искусстваря» (Большая ул., дом Шувалова). Доклады читали С. Третьяков («Революция искусства») и Н. Асеев («Футуризм в произведениях пролетарских поэтов»)[2215].

> Первым докладчиком выступил С.М. Третьяков.
>
> На вопрос, — говорит докладчик, — как смеет футуризм называться пролетарским искусством? — наш ответ таков. Мы себя не называем пролетарским искусством, по крайней мере, группа «Творчество», но — будучи активными в области искусства, создавая новые формы искусства и работая над нахождением идеологической связи жизни и нового искусства, мы можем стать тогда пролетарским, когда наши подходы и методы примет пролетарская психика. Несколько обособленно держится в этом отношении наш сочлен т. Чужак, который думает, что это условие уже налицо.
>
> Что сейчас принято называть пролетарским искусством? Каково оно? Какое требование к нему предъявляется? И при ближайшем рассмотрении узнаем, что ему ставится условие удобопонятности. Но разве так уже общедоступен хотя бы «Капитал»? Разве самое требование к искусству, чтоб оно было легко усвояемым и было основано не на творческом *преодолении*, а на подражании и воспроизведении, не есть нечто, обслуживающее буржуазно-мещанский уют? Искусство, дескать, сон, отдых, нечто удовлетворяющее наши *привычные* стимулы, а не претворяющее в конструктивные формы.
>
> Во-вторых, самый вопрос о роли искусства в жизни ставился до сих пор несерьезно, ему отводилась, в лучшем случае, педагогическая задача, задача «облагораживания», задача *иллюстрации*. Это неумение очистить искусство от чуждых ему элементов науки и др. — особенно характерно для пролеткультовских руководителей.

И, в-третьих, — как быть с принятием в целом культурного наследства? Для большинства идеологов пролет. культуры в этом отношении характерен момент благоговения перед этим наследством. Мы же говорим, что пролетариат, взяв буржуазное наследство, должен подойти ко всем его ценностям критически, перетряхнуть их. Ни Рафаэля, ни Данте, ни Толстого он не должен принимать на веру; все это должно представлять для него лишь комплекс сырого материала, место в жизни которого должно быть еще установлено заново, из новых подходов. Ведь, не забудьте, и самое осознание пролетариат получал чужими руками (гражданские поэты, кающиеся разночинцы, сострадающие писатели и проч.) и поэтому, волей-неволей, вынес на своей психике ряд наслоений типично-буржуазных, — и, в результате, когда настал момент дать всем идеологическим ценностям новое место на земле, его психика оказалась в плену привычности, быта. Характерно в этом отношении стремление пролет. опекунов вымарывать у пролет. поэтов все оригинальное. Ибо, как можно пролетарию трудиться разгадать конструкцию и магию слова, — ведь это поставит его в необходимость что-то делать, что-то *преодолевать*!

И вот тут возникает вопрос — можем ли мы оставаться на точке зрения, что все само собой изменится, и все в один прекрасный момент станут носителями новой культуры. Конечно — нет. И не есть ли сама пролетарская психика — нечто, что еще нужно создавать в порядке определенных психических нажимов, новых энергетических ключей? И, конечно, *такой* психике должна быть чужда теория об искусстве — отдыхе от труда, искусстве-сне.

Футуристы, возникшие вполне закономерно, как всплеск подземных гулов, впервые заявили: бойтесь *привычного*! Надо создавать ту гибкую породу людей с живым интересом к жизни, которая бы непрерывно ощущала в себе желание преодолевать сырой материал и жертвовать привычными формами ради новых. При таких условиях у нас были бы не таланты-одиночки, а певучее, рисующее, лицедействующее человечество. Искусство есть делание вещей, но для этого нужен заново психически-оборудованный человек.

Итак, коротко, футуризм выдвигает три задачи: 1) работа над созданием конструктивного инстинкта, 2) перенос искусства из рамок эстетического восприятия в жизненный процесс и 3) борьба за уничтожение потяготы на быт, на покой, на повторность, на сон. Революция удержится только тогда, когда будет предпринята работа о переводе психики в противобытное состояние. Это залог постоянной свежести сил революции[2216].

Вторым докладчиком выступает Н.Н. Асеев, который зачитывает ряд извлечений из статей пролетпоэтов и, комментируя их, доказывает, что теоретические построения наиболее передовой группы этих поэтов близки к футуризму. Далее докладчик зачитывает ряд стихотворений пролетпоэтов, но, назойливо прерываемый одним из хулиганов (г. Гуральский), обычно выдвигаемым оппозицией, как лидер — возмущенно прерывает свой доклад.

На поставленный президиумом вопрос о праве удалить с митинга хулигана при его дальнейшей обструкции аудитория большинством голосов дает соответствующий мандат.

В прениях принимают участие тт. Лухманов, Файбушевич, Бобров, Ковригин, Фельдман, Шатов и др.

В конце, по настоянию части аудитории, выступает Н.Ф. Насимович-Чужак. Речь эта носит характер содоклада и возбуждает большое внимание.

В вопросе о взаимоотношениях футуризма и пролетарского искусства, — говорит Н.Ф. Чужак, — надо о многом договориться и надо научиться отличать субъективные вкусы отдельных пролетариев от объективных интересов рабочего класса. Пролетарское искусство с неба не свалится. Плеханов когда-то говорил: «Если буржуазия выдвинется на вершок, надо ее вытянуть на аршин». С этой меркой приходится подходить и к искусству, пока своего искусства пролетариат не создал. Нельзя к прошлому относиться огульно: общественно-прогрессивное в этом прошлом всегда приходилось с 1 вершка вытягивать на целый аршин.

Всякое истинное искусство было *глубоко-классовым*, но оно же и прорывало пленку классового — к *общечеловеческому*, и потому можно говорить лишь о соответствии того или иного литературного течения тому или иному классу. С этой точки зрения реализм, — искусство, чуждое рабочему и не им рожденное, — к моменту, когда уже наметилось т. наз. рабочее сословие, питавшееся субъективно еще «Милордом английским»[2217], — реализм объективно соответствовал и возникающим интересам нового, четвертого сословия[2218]. Даже момент социального жаления в реализме был объективно нужен, он приковывал внимание к нуждам рабочего.

То же и с импрессионизмом — этой литературной тревоги. Он был созданием города и воплотил общую тревогу, охватывавшую всю Русь в то время. И опять-таки, объективно — течение это, порожденное городом, не только не расходилось с жизнеощущением рабочего, но и сам рабочий его своей «частушкой» дополнял. То же и с недоразвившимся русским символизмом как искусством строения нового, воображаемого быта. Рабочий класс, уже возникший к этому времени, был кровно заинтересован в отображении своих далеких перспектив в искусстве, но еще слабый социально, он был бессилен заразить своими устремлениями своего художника.

Что касается футуризма, возникшего также, конечно, в рамках буржуазного осознания искусства, то в нем необходимо различать три главных этапа: лабораторный (прощупывание завтрашних путей), на котором он не закаменел, а совпавши — во втором своем этапе — с моментом объективного прощупывания пролетариатом новых дорог, — пошел дальше. Для этого момента особенно характерен Маяковский, «выжегший души, где нежность растили», в 1914 г. уже предсказавший революцию[2219] и выковавший в своем творчестве некий прообраз нового человека, который выявился в жизни в Октябре.

Теперь футуризм переживает третий этап. Этот этап «производственного искусства» — может быть уже не футуризм, но важно то, что именно футуризм до этого этапа искусство довел. Вот почему футуризм необходимо не травить, а поддержать. Задача коммунистов культивировать это те-

чение и к этому первому камню положить еще ряд камней, дабы из них выросла башня нового искусства.

После заключительных речей тт. Асеева и Третьякова, митинг закрывается[2220].

Теоретические построения Чужака решали достаточно насущную задачу: надо было дать футуризму такое толкование в марксистских представлениях и терминах, которое играло бы не только роль охранной грамоты или опознавательного знака («свои»), но и открывало бы дорогу для жизнестроительских тенденций. Чужак со своей задачей справился, но противники футуризма создали в тех же понятиях и терминологии прямо противоположное представление о футуризме как об искусстве буржуазного разложения. Очевидная утилитарность и тенденциозность и тех и других теоретических построений снимает вопрос, кто из них прав. Этот вопрос решался в другой плоскости: теоретические построения обосновывали право на власть и как таковые неизбежно встречали противодействие со стороны конкурирующих групп. Выпады против футуризма начались со страниц большевистской «Дальне-Восточной правды», эсеровской газеты «Труд», меньшевистского издания «Наш голос»; к ним присоединились владивостокское издание «Блоха», японское «Владиво-Ниппо», семеновский «Свет»[2221]. В Чите футуристов поддерживали только внепартийная газета «Дальневосточный телеграф» и большевистский «Дальне-Восточный путь», поскольку во главе редакций обеих газет стоял Н. Чужак.

Однако борьба не ограничивалась газетной полемикой и продолжалась во властных структурах:

<...> 18 октября <1921> министру народного просвещения <К.С. Шрейбер> стало известно, что 13 октября за подписью председателя месткома служащих М.Н.П. <Министерство народного просвещения> Коровина-Карпова (он же член Нарсоба <Народное собрание> по фракции сиб. соц.-рев.) от имени комитета служащих было послано в ДВ СПС <Дальне-Восточный Совет профессиональных союзов>, Райпрофсовет и Сорапрос <Союз работников просвещения> некое сепаратное отношение демагогического свойства, наигрывающее на модном стремлении некоторых кругов к гонению на новое искусство и пытающееся уличить министра якобы в отходе от его «майской декларации». В чем выразился этот «отход»? В назначении товмина <товарища министра> С. Третьякова — футуриста, завед. отд. искусства М. Аветова — футуриста (по безграмотному определению Коровина-Карпова, ибо в действительности М. Аветов — синхромист), директора худ. пром. школы В. Пальмова — футуриста и, наконец, — о ужас! — в предложении о введении преподавателем ИНО <Институт Народного Образования> т. Аветова — футуриста! И все это с наивными, в устах эсера, экивоками на практику Советской России, где с футуризмом, мол, давно покончено.

Усматривая в этом письме в первую очередь обвинение министра в отклонении его от намеченной им политики, Минпрос <министр про-

свещения> попросил собрать общее собрание сотрудников Минпроса, на котором немедленно же обнаружилась характернейшая черта указанного «послания», а именно что оно было послано Коровиным-Карповым самостоятельно, не было ни обсуждено, ни согласовано с точкою зрения коллектива сотрудников Минпроса.

С первых же слов выяснилось резкое возмущение служащих таким вопиющим нарушением профессиональной этики и полное их несогласие с посланием по существу.

Уличенный в нарушении товарищеской этики и неосновательном доносительстве, Коровин-Карпов, однако, с необычайной развязностью настаивал на одобрении общим собранием своего письма и пытался отстаивать положение о том, что «представители непризнанного течения» в области искусства (особенно напирая на Советскую Россию) не могут быть терпимы в Минпросе.

Министр К.С. Шрейбер, констатируя полную деловитость подбираемых им сотрудников, отсутствие какого бы то ни было «засилья» футуристов и изменения программы министерства, квалифицировал письмо Коровина-Карпова как ложный донос[2222].

Товмин Третьяков отметил, что ему в его деловой работе уже неоднократно приходилось сталкиваться с травлей, базирующейся на его эстетической убежденности, чему примером является хотя бы черносотенно-пасквильный владивостокский журнальчик «Блоха», травивший «футурминистра», ныне, по-видимому, нашедший своего продолжателя в лице Коровина-Карпова. Равным образом товмин высказал недоумение по поводу старания председателя месткома навязать коллективу служащих функции органа, устанавливающего пригодность или непригодность тех или иных эстетических групп к занятию их членами административных должностей, и втравливания коллектива в поход против художественных течений исключительно из-за их «непризнанности».

В прениях была отмечена и характерная упорная ссылка сибирского эсера на якобы взгляды Советской власти.

Сотрудники Минпроса, члены коллектива, единодушно констатировали свое возмущение самостийным выступлением Коровина-Карпова. <...>

Коровин-Карпов обещал этого дела «так не оставить», угрожая пустить себя в ход на этот раз уже в качестве члена Народного собрания[2223].

Действительно, после доклада председателя Совета министров ДВР П.М. Никифорова в Народном собрании ему были заданы вопросы: «Почему Совмином допущено господствующее влияние на дела Народного просвещения чуждой этому делу организации футуристов и почему вообще М.Н.П. не является коалицией живых и действенных культурных сил, а остается до сих пор футуристическим?» (Председатель фракции Сиб. Союза соц.-рев. Величанский); «Известно, что второй товарищ Министра Народного просвещения Третьяков является идеологом футуризма. Имеет ли это какое-либо идейно-симптоматическое значение, могущее, например, повлечь за собой включение в програм-

му школ урока о футуризме (вместо изъятого Закона Божия)?» (Представитель православных приходов депутат Черняев.)[2224]

Как ответил на эти вопросы П.М. Никифоров, точно неизвестно, но, судя по личному знакомству с Асеевым и Третьяковым еще с Владивостока[2225], а также тому факту, что С. Третьяков был назначен на пост товарища министра народного просвещения именно по его рекомендации[2226], отношение П. Никифорова к футуристам было вполне доброжелательным. Не исключено, что попытки эсеров удалить футуристов с административных постов были связаны с межпартийной борьбой за власть в правительстве ДВР. В этом случае подлинной причиной нападок следует считать не эстетические убеждения, а политическую позицию группы «Творчество», активно выступавшей на стороне большевиков.

Избранная эсерами маскировка политической подоплеки для борьбы за отстранение футуристов, конечно, не могла обмануть политиков, но тем не менее стала удачным демагогическим ходом, поскольку объединила противников футуризма разных политических убеждений (включая и большевиков). Неприятная для футуристов неожиданность ситуации заключалась в том, что им пришлось защищать свои искренние убеждения, а их противники могли использовать для нападения даже самые абсурдные аргументы, удачно маскируя ими свои подлинные цели. В такой обстановке состоялся «Суд над футуризмом» (середина декабря 1921).

> Литературный суд над футуризмом, устроенный в пользу голодающих военно-политической школой, оказался воистину «самосудом» (по замечанию Н. Асеева) и ярко продемонстрировал два чрезвычайно характерных положения: во-первых, безнадежно обывательский уровень значительной части аудитории, ведшей себя от начала до конца, как танцулечная галерка, а с другой стороны — совершенную беззастенчивость, если не сказать больше, аргументации противников футуризма, так и не нашедших до сих пор ни одного аргумента против положений футуризма по существу и сведших обвинение к глупой гипотезе о футуризме как работе, сознательно направленной на провокационный срыв революции (!). Это положение подкреплялось достаточно ароматным выливанием помоев на головы отдельных представителей нового искусства, и все это демагогическое заигрывание с публикой, доходившее порою до того, что рычащая аудитория превращалась в импровизированный зверинец, еще раз явственно обнаружило старую истину: «если тебе нечем крыть идею, опорочь носителей этой идеи». <...>
>
> Заседание началось опросом свидетелей. Со стороны обвинения высказывался И. Левин, пытавшийся доказать, что футуризм есть отжившее течение в искусстве и должен уступить место новым группировкам, среди которых свидетель особенно подчеркивает имажинизм.
>
> Второй свидетель обвинения, достаточно известный аудитории «репличник» Гуральский, зачитывает свое показание по писаной шпаргалке, рассчитанной на увеселение публики. Начав с огульной брани по адресу

футуристов: «губошлепы», «шпана», он переходит к разделыванию футуризма «по существу». Сделав несколько мудрых замечаний о различиях между человеком и животными, этот «марксист» зачитывает повесть о «надругательстве футуристов над самым святым для человечества — искусством гениев», которое, де, и в будущем должно будет служить евангелием человечеству. Воздав дань уважения «чистому искусству», которое необходимо «для души», он определяет задачу искусства ни более ни менее как — «дать возможность забыться и отдохнуть от мелких будней трудовому человеку».

Появление Гуральского на кафедре и уход с нее награждается исключительно бурными аплодисментами. <...>

Свидетели защиты — Пальмов и Чужак. Пальмов отмечает основы футуристического кредо — безостановочное творчество новых форм, воспитание конструктивного воображения.

Чужак изобличает представителей обвинения, в частности г. Ковбоя, в невежестве, дает анализ развития футуризма и находит, что в своем последнем этапе футуризм (по его мнению) наиболее близко подходит к мыслимому пролетарскому искусству.

Эксперты — В. Левин, Ковбой и Асеев.

Выступление В. Левина, безнадежно жующего мочалку на тему о внеклассовом искусстве, апатично прослушивается жаждущей «хлеба и зрелищ» аудиторией, но зато следующий эксперт, Ковбой, сторицей вознаграждает ожидание.

В порядке голословных утверждений, осторожно обходя рифы суждений по существу, невежественный господин легко и приятно сводит все футуристическое движение к принципу «жрать», а «футуристическое засилье» в России объясняет тем, что просто футуристы не успели убежать с приходом революции. Приписав малое количество «истинно-пролетарских писателей» душительскому влиянию футуристов и окончательно перекочевав от понятия «футуризм» к понятию «футуристы», эксперт начинает «расследование» контрреволюционных поступков футуристов, начиная со ссылки на футуристов итальянских, действующих вместе с фашистами. «Осведомительная» часть доклада Ковбоя прерывается неоднократными возмущенными возгласами с одной стороны и радостным гоготанием с другой.

Кончает горе-эксперт дешевым пафосом восклицаний по адресу пролетариата: «Пишите, товарищи! Хоть безграмотно, но пишите! Не бойтесь!».

Речь обвинителя — Хаита строится на попытках доказать «мелкобуржуазную природу» футуризма возникновением его в эпоху общественной реакции. Апеллируя к именам «писателей учителей» — Гаршина, Некрасова и Достоевского, — обвинитель усматривает в работе футуристов над языком злостный умысел — «разрушить язык как средство социального общения». Мало того, что футуристы заменяют «величайшие ценности» барабанным боем, они, де, осуществляют мещанскую психологию <так в тексте. — *А.К.*>, чтоб... двинуть рабочий класс против борьбы (!). Затем идут утверждения вроде того, что все футуристы культивируют половую проблему (где?), что футуристы запугивают читателя, что Хлебников и Маяковский — певцы реакции и, наконец, что футуризм ничего не дал нового в области формы.

Беспомощно пробарахтавшись в «существе», обвинитель, наконец, ступает на твердую почву убиения футуризма через опорачивание футуристов и кончает речь непристойным выпадом по адресу защитника-футуриста.

Защитник Третьяков, квалифицировав как ложь последнее замечание обвинителя, переходит к существу дела: «Хотя Гуральский и говорил о различиях между человеком и животным, но по состоянию аудитории этого не видно». В седьмой раз повторяет, что футуризм на звание пролетарского искусства не претендует, что футуризм — тенденция, направленная против автоматизации духовной жизни человека, выражающейся в быте и традиции. Предлагает опровергать идею, а не носителей идеи. Подчеркивает, что гении отрицаются футуристами не как проламыватели стен своего времени, но как аршины шаблона в последующих поколениях. В связи со ссылкой обвинителя на Гаршина, Некрасова, Достоевского, говорит: если обвинитель измеряет ценность искусства личными свойствами его создавателей <так в тексте. — *А.К.*>, то как же можно аргументировать именами психопата Гаршина, нечистого картежника и обиралы Некрасова и реакционера-доносчика Достоевского? Обвинитель считает реакционными течения, совпадающие по времени с моментом реакции. Не правильнее ли считать импрессионистов и футуристов отмечающими момент начавшегося накопления революционных сил к 1905—1917 годам, — иначе придется, пожалуй, счесть эпоху, когда работал Пушкин, наиреволюционнейшей, но на такой вывод даже обвинитель навряд ли пойдет.

Обвинитель говорит: «футуризм — барабанный бой». Но, даже допуская это, почему бы не выяснить, в чем сущность этого барабанного боя и почему в некоторые эпохи барабан необходимее, чем нежные скрипки и свирели? Глупая реплика Гуральского — «потому что мы эстеты, а не хамы» — прерывает оратора. Суд (коммунистический по составу) предлагает Гуральскому покинуть зал; тот, поддерживаемый своими сторонниками (особенно старается Кнопинский), отказывается, — суд сорван и закрывается.

Необходимо отметить очень дряблое поведение председателя суда, недостаточно умевшего справляться с ораторами в их личностных выпадах и ряд вопросов ставившего на голосование аудитории.

<...> Не было суда, была провокационная расправа над футуристами, была победа липовых и дубовых аргументов и ловкости рук над «психикой» увеселяющейся галерки [2227].

После этого суда группа «Творчество» прекратила публичные выступления. Н. Асеев вместе с А. Ярославским вскоре уехал в Москву (28 января 1922). Остальные сосредоточились на текущей работе. Было организовано издательство ПТАЧ (по первым буквам фамилий Пальмов — Третьяков — Асеев — Чужак), выпустившее книгу стихов С. Третьякова «Ясныш» (27 января 1922) [2228] и книгу Н. Чужака «На больные темы» (25 февраля 1922) [2229].

В. Силлов, О. Петровская и П. Незнамов приняли участие в работе организованного в январе 1922 года Историко-литературного кружка при Институте народного образования (ИНО). На заседаниях кружка были

заслушаны и обсуждены доклады П. Дрягина «Побеждающее слово (об имажинизме)» (15 февраля 1922)[2230], В. Силлова «Поэзия Маяковского» (12 марта 1922)[2231], П. Незнамова «Поэзия Бориса Пастернака» (30 апреля 1922)[2232], В. Силлова «О формальном методе» (6 сентября 1922)[2233]. Кроме того, В. Силлов, О. Петровская и П. Незнамов с чтением своих стихов приняли участие в поэтическом вечере (23 апреля 1922)[2234], наконец, В. Силлов и С. Третьяков читали произведения А. Блока на состоявшемся в кружке «Вечере памяти Блока» (21 мая 1922)[2235].

Заметным событием в читинской художественной жизни стала трехдневная выставка работ В. Пальмова (4—6 июня 1922), устроенная в помещении Художественно-промышленной школы. Демонстрировались работы (около 50 картин), созданные Пальмовым за время его пребывания в Чите.

> Упорно работая в течение всего этого времени, художник добился новых, и весьма интересных, колористических, а главное — фактурных эффектов. Если тропические острова, уже известные читателям по его осенней выставке, развертывали перед зрителями горячие световые гаммы, а трактовка сюжетов носила подчеркнуто-вещный характер (достаточно вспомнить эти острореберые горы, точно из стекла сделанные воздух и деревья, из плит и глыб и труб свинченные люди), то выставляемые ныне работы характерны переходом от сине-зеленой (иногда с оранжевым) красочной конструкции к черно-белой, при участии металлических эффектов золота и серебра. Выразительность и скупость (мы бы сказали — заостренность) композиции делает решительный шаг вперед. В поисках новых живописных эффектов и приемов художник вводит наряду с окраской материалов — дерево, кожу, уголь, стекло и т.п. реальные вещи, вводимые им в картины. В этом сказывается тенденция искусства последнего времени, стремящегося к все большему овеществлению. И характерно, что такое чувствование материала художник ищет всюду, даже в приемах старой иконописи, привлекая и их к выражению своего сегодняшнего мироощущения.
>
> Темы художника также отличаются от прежних, характерны в них черты осознания нашего революционного времени с его головокружительным полетом, вырисовывающего на мысленном горизонте владыку мира — рабочего у зубчатых колес и подъемных кранов покорно скрежещущих машин. Обращает на себя внимание и «Иван» — отзвук Ивана из «150 миллионов» В. Маяковского — на куполе лба которого точно светятся все бывшие и грядущие зарева революций[2236].

> Выставка Пальмова, привлекшая за три дня своего существования большое количество народу, а также экскурсий (слушатели военно-политич. школы, курсанты партшколы и др.) — носила определенно боевой характер, задачу выражения которого взял на себя С.М. Третьяков, ежевечерне читавший «путеводитель по выставке» и зажигавший горячие прения.
>
> И действительно, поспорить было о чем! Бедные любители фотографии и натуралистического рисунка <...> получали от лицезрения Пальмов-

ских картин впечатление, сходное с хорошим ударом бокса. <...> Вся сила Пальмова — в этом будировании и подталкивании. <...> Ввод Пальмовым (сознательно) таких материалов, как кожа («Женщины»), дерево, стекло, материи («Капитан»), бумага («Гражданская война»), золотой и серебряный блеск («Иван», «Материнство», «Всадник революции» и др.), а также декоративный орнамент и ряд приемов, напоминающих приемы иконописцев, — небывало обогащают композицию и являются началами организующими и формирующими, началами действенными и актуальными, говорят о большой и знаменательной художественной культуре и приближают нас к проблеме *вещного* мастерства — ныне стоящей на очереди во весь рост перед мастерами конструкторами всего мира[2237].

<...> Прием пародирования иконописи привел художника от сюжетно-символического красного всадника через монументально-декоративного «Ивана» к портретной конструкции «Трепач» (тройной интерпретированный «портрет» — Третьяков, Пальмов, Чужак). Черно-белая гамма снега и чугуна дает внутренне оправданный колорит таких композиций, как «Порт», «Шахтеры», «Поезд». Стремительная и красочно ослепительная конструкция «Капитана» и «Рыб» есть попытка выросшего художника живописно оглянуться на свое океанское вчера. Интересны покушения художника с новыми средствами на портретопись, — наиболее удачны портреты С. Третьякова и О. Петровской.

Художник пока еще весь в цвете, в декоративно-плоскостной комбинации цветовых и фактурных пятен. <...>

На выставке ежедневно велись С. Третьяковым собеседования на тему о последних течениях живописи и пояснительные «экскурсии по картинам Пальмова».

Нужно отметить значительный прогресс также и аудитории, в смысле отхода ее за год футуристического вышколивания от клоунского бессмысленного издевательства, столь характерного для прошлой, сентябрьской выставки.

На выставке продавалась только что выпущенная изд. Птач брошюра Третьякова и Асеева о работах Пальмова[2238], иллюстрированная снимками с его картин[2239].

Вскоре после выставки В.Н. Пальмов перебрался в Москву. Директором Художественно-промышленной школы вместо него был приглашен художник Г.Я. Комаров[2240].

Между 6 и 9 сентября 1922 в Москву уехали поэты С.М. Третьяков, П.В. Незнамов, В.А. Силлов и О.Г. Петровская[2241].

По окончании Дальневосточной краевой партконференции в Москву отбыл Н. Чужак (3 ноября 1922)[2242]. Перед отъездом сотрудники и служащие редакций газет «Дальне-Восточный путь» и «Дальне-Восточный телеграф» устроили ему прощальный банкет. Подобно капитану, Чужак покидал читинский футуристический корабль последним. Через две недели после его отъезда произошло воссоединение ДВР с Советской Россией.

В годы революции и Гражданской войны футуризм стал, по-видимому, самым ярким культурным событием на Дальнем Востоке, оказав заметное влияние на творчество местных поэтов (А. Несмелов, И. Израилевич, В. Статьева и др.) и художников (Б. Яковлев).

Повторение дальневосточными футуристами в основных чертах взаимоотношений с государственной властью, конечно, не подражание столичным деятелям левого искусства. Очевидно, здесь проявился некий закон взаимодействия (притяжения и отталкивания) социальных групп. Из всего спектра политических партий футуристы тяготели главным образом к большевикам и анархистам; в гораздо меньшей степени — к левым эсерам. Причины такого неудержимого влечения, видимо, в том, что именно эти партии отличались от всех других сильным социальным утопизмом («мы старый мир разрушим до основанья, а затем мы наш, мы новый мир построим»). Именно утопическая мечта об освобождении от законов старого мира и последующей реализации новых грандиозных проектов привлекла футуристов на сторону большевиков и анархистов. Этим не могла привлечь ни одна другая партия. Дальнейшее понятно: большевики, обладая притягательной силой утопии, просто использовали футуристов в своих целях. Так было и в столицах, и на Украине, и на Дальнем Востоке.

Подводя итоги этому более-менее полному, хотя и не исчерпывающему обзору географического распространения русского авангарда, можно сделать отдельные выводы, которые, думается, останутся неизменными даже при дальнейшем дополнении и детализации общей картины: 1) деятельность представителей различных направлений левого искусства начиная с 1915 года перемещается в провинцию; 2) левое искусство охватило в 1917—1922 годы почти всю территорию России в границах бывшей империи; 3) активность деятелей левого искусства несколько сгладила в этот период существовавший культурный разрыв между столичными и провинциальными центрами; 4) массовый отъезд деятелей искусства в начале 1920-х годов в Москву (в меньшей степени в Петроград) в значительной мере обусловил последующую культурную гегемонию столиц при одновременном упадке провинции.

Согласно весьма распространенному в те годы мнению, футуристы считались «большевиками искусства». Причем такую характеристику давали и тифлисским заумникам, и деятельности Д. Бурлюка во время «большого сибирского турне». В острой фельетонной форме ту же мысль выразил в период эмиграции А.Н. Толстой: «Над футуристами <...> смеялись. Напрасно. Они сознательно делали свое дело — анархии и разложения. Они шли в передовой цепи большевизма, были их разведчиками и партизанами»[2243]. Так, видимо, считала и японская полиция, установившая слежку за Д. Бурлюком и В. Пальмовым во время их пребывания в Японии.

Футуризм, конечно, не был «эстетическим большевизмом». Это лишь популярный миф ушедшей эпохи. С таким же успехом русский футуризм можно назвать эстетическим анархизмом или просто эстетическим бунтом. Рассматривать распространение левого искусства по провинции,

как движение передового отряда большевизма, шедшего вместе с новой властью и даже предшествовавшего ей, — откровенно тенденциозное и чрезмерно грубое упрощение реальных событий, к тому же в иных случаях прямо противоречащее фактам (А. Туфанов, В. Ховин, тифлисские заумники, И. Северянин, В. Шкловский, в значительной степени имажинисты, С. Вермель и др.). Но любопытно, что этот миф был выгоден обеим противоборствующим сторонам. Антибольшевистски настроенные противники футуризма создали негативную версию мифа, а государственное крыло футуристов ставило впоследствии себе в заслугу сотрудничество с большевиками с первых дней Октябрьской революции. В частности, позитивная версия этого мифа, активно поддержанная лефовцами, имела вполне понятную защитно-адаптивную функцию в литературной борьбе 1920-х годов.

Необходимо констатировать, что в любой из своих версий этот миф не покрывал всего разнообразия русского авангарда в революционную эпоху. Среди деятелей левого искусства существенную роль играли и те, кто не связывал свое творчество с большевистской властью, относясь к ней либо с лояльным нейтралитетом (Кандинский, Пуни, Д. Бурлюк, А. Таиров и др.), либо находясь в прямой оппозиции.

В целом левому искусству более соответствовали политически нейтральные определения, такие как «эстетический бунт» или «революция в искусстве». Иное дело, что в условиях политической диктатуры преимущество перед другими получало политически ангажированное крыло авангардистского движения, которое шло на прямое сотрудничество с государством. В частности, значительное преимущество в пропаганде государственным крылом футуристов своих идейно-художественных взглядов при одновременном, зачастую вынужденном молчании или гораздо более слабых пропагандистских возможностях у оппонентов внутри того же авангардистского движения создавало у современников иллюзию, в рамках которой весь авангард отождествлялся с наиболее громко, часто и масштабно заявлявшим о себе отдельным его направлением. Но это именно иллюзия, породившая своеобразный миф о футуризме революционной эпохи.

Глава седьмая
ВЕЛИКОЛЕПНОЕ ОДИНОЧЕСТВО

> Нас гнали и будут гнать не потому, что мы антибуржуазны, или, наоборот, буржуазны, а потому, что мы обладаем даром творчества, и никакая посредственность, будь она архи-коммунистична, нас терпеть не может.
>
> *Н. Пунин*

В обычной войне побеждает, как правило, тот, у кого сильнее армия. У Гражданской войны есть своя особенность: в ней побеждает тот, кто сумеет привлечь на свою сторону народ. Если рассматривать политику «демократизации искусства», проводившуюся левыми деятелями искусств, в контексте борьбы за народные симпатии, жизненно необходимые не только большевикам, но и каждой из противоборствовавших сторон с целью привлечения в свой лагерь, под свое знамя широких народных масс, убеждения их в том, что именно эта власть, а не другая действует в интересах народа, то в этом контексте следует признать, что политика «демократизации искусства» оказалась в высшей степени эффективна для привлечения симпатий как простого народа, так и значительной части художественной интеллигенции. Политика эта явилась, без сомнения, одним из инструментов, обеспечивших в конечном итоге победу большевиков в Гражданской войне. Руководство белого движения состояло в основном из военных, мало искушенных в искусстве завоевания народных симпатий. Они действовали неизобретательно, полагаясь преимущественно на военную силу, и проиграли.

Естественно, что отношение к политике «демократизации искусства» со стороны государственной власти и со стороны левых деятелей искусств, чьими руками эта политика проводилась в жизнь, было раз-

личным. Если левые деятели искусства в рассматриваемое время были искренними сторонниками этой политики и сформулировали основные ее положения еще весной 1917 года, до прихода к власти большевиков, то большевистское правительство рассматривало эту же политику весьма утилитарно, как один из инструментов управления массами. После победы в Гражданской войне сразу же была изменена и весьма дорогостоящая политика «демократизации искусства».

Одновременно в условиях недовольства футуристическим искусством, как среди масс, так и среди руководящих коммунистов, отношение последних к сотрудничеству с левыми деятелями искусств несколько изменилось. Правящая партия требовала от искусства выполнения сугубо утилитарных задач: воспитывать, агитировать и пропагандировать в коммунистическом духе. Агитационно-пропагандистское левое искусство натолкнулось на массовое непонимание. Футуристы предполагали преодолеть это непонимание путем длительной и кропотливой разъяснительной работы. Им возражали, что заниматься этим некогда, агитировать надо уже сейчас. Наиболее эффективен для агитационно-пропагандистских целей был не футуризм, а реалистическое, понятное массам искусство. В этой ситуации под предлогом реорганизации Наркомпроса левые были отстранены от руководства художественной жизнью страны.

Отстранение левых от руководства искусством

Проект постановления Пленума ЦК РКП (б) о реорганизации Наркомпроса был написан В.И. Лениным и принят Пленумом ЦК РКП (б) 8 декабря 1920[1]. Однако проведение в жизнь резолюций о реорганизации Наркомпроса было задержано до января 1921, пока вопрос о реорганизации Наркомпроса обсуждался на 1-й Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств[2]. Конференция сочла проект реформы «гибельным для дела коммунистической художественной культуры и искусства, как распыление всех художественных отделов и упразднение самостоятельной административно-художественной роли Художественного сектора». В единодушно принятой резолюции пленум конференции постановил довести это мнение до сведения Луначарского и Ленина. Однако мнение конференции было проигнорировано, и реорганизация Наркомпроса проходила под руководством комиссии во главе с Лениным. 11 февраля 1921 Совнарком утвердил «Положение о Наркомпросе», разработанное комиссией и отредактированное Лениным. Оно было опубликовано 15 февраля 1921 в качестве декрета[3]. На его основе в течение 1921 года и была проведена реорганизация. При этом управленческие функции передавались Главполитпросвету, во главе которого стояла Н.К. Крупская, тогда же выступившая по этому поводу в «Правде» с руководящей статьей:

> Я боюсь, что Наркомпрос не сделает из искусства того могучего орудия воспитания коммунистических чувств, организации их, укрепления их,

каким должен был сделать. Вернее, не мог. Выходцами из каких классов были в своем большинстве представители искусства? Или от буржуазии, или от классов, обслуживающих идейно буржуазию (интеллигенция). <...> На сцену выдвинулись с особой силой футуристы, выразители худших элементов старого искусства, низводящие искусство на низшую ступень — превращающие его из выразителя человеческих чувств в выразителя ощущений, притом крайне ненормальных, искаженных. <...>

Сейчас происходит реорганизация Наркомпроса. Значительная часть искусства переходит в Главполитпросвет. Перед Главполитпросветом стоит задача, как организовать свой отдел. <...> Он должен подобрать таких работников в свой отдел искусств, которые поставили бы своей задачей найти подход к массам, найти формы, наиболее близкие массам[4].

Заведующим Художественным отделом Главполитпросвета был назначен деятель московского Пролеткульта В.Ф. Плетнев. В ведение этого художественного подотдела были переданы от художественного сектора Наркомпроса ТЕО, МУЗО, ИЗО, ЛИТО и ФОТО-КИНО отделы[5]. При этом руководство теми отделами, которые возглавляли левые, было полностью сменено. 26 февраля 1921 на заседании Главполитпросвета заведующим ТЕО был назначен М.И. Козырев[6]. Мейерхольд, некоторое время числившийся заместителем заведующего ТЕО, вскоре покинул этот пост[7]. Заведующим МУЗО вместо А. Лурье был назначен Б.Б. Красин[8], а затем Н.Я. Брюсова[9]. Несколько иначе обстояло дело с Отделом ИЗО. Д.П. Штеренберг в марте 1921 был назначен заведующим Отделом художественного образования Главпрофобра. Новым заведующим Отдела ИЗО Главполитпросвета уже назначили было художника-реалиста П.Ю. Киселиса[10]. Однако Главный художественный комитет Наркомпроса отвел эту кандидатуру. Луначарский заявил в одной из телефонограмм (16 апреля 1921): «Я лично очень уважаю тов. Киселиса и хочу видеть его и впредь в роли ответственного инспектора или чего-нибудь в этом духе. Однако как его организационные навыки, так и отношения, которые установились у него с другими художниками, являются серьезным препятствием к оставлению его на основном посту»[11].

Заведующим ИЗО 16 апреля 1921 был назначен Н. Альтман, а сам отдел преобразован в секцию ИЗО Академического центра Наркомпроса (Центросекция Ак ИЗО). В одной из записок (6 мая 1921) Ленин протестовал против решения Луначарского и требовал найти «надежных антифутуристов», просил заместителя Луначарского «помочь в борьбе с футуризмом»[12], однако в данном вопросе изменить ничего не смог: Н. Альтман продолжал заведовать Центросекцией Ак ИЗО. Лишь в сентябре 1922 года Московский отдел изобразительных искусств был ликвидирован, а его функции переданы Главнауке Наркомпроса РСФСР.

В Петрограде Отдел ИЗО Наркомпроса уже с середины января 1920 года находился в подчинении Петроградского губернского отдела народного образования (Петрогуботнароб). 14 мая 1921 заведующий Отделом ИЗО Н.Н. Пунин получил извещение:

Петрогубнароб настоящим извещает Вас, что с сего числа <12 мая 1921> вверенный Вашему заведыванию отдел подчинен как в административном отношении, так и в отношении идейного руководства Петрогубполитпросвету.

Посему за получением директив по всем интересующим Вас вопросам надлежит обращаться в Петрогубполитпросвет[13].

Заведующим отделением изобразительных искусств Художественного отдела Петрогубполитпросвета был назначен художник Н.Ф. Лапшин[14].

Сам Н. Пунин 3 августа 1921 был арестован петроградским ЧК (арест не был связан с деятельностью Пунина в должности заведующего ИЗО), но после поручительства А. Луначарского 6 сентября того же года выпущен[15].

С 25 ноября 1921 по 21 января 1922 работала ликвидационная комиссия Отдела ИЗО. Само здание Отдела (Почтамтская ул., 2/9) и его скудное имущество были переданы Музею художественной культуры[16]. В ведение Петрогубполитпросвета перешла организация выставок (кроме академических и учебно-показательных). Академия художеств была передана в подчинение Петропрофобра, при этом заведующий Петропрофобром, по свидетельству Н. Пунина, получил из Москвы «определенные директивы не приглашать в Петропрофобр работников старого ИЗО»[17]. Фарфоровый завод, Гранильная фабрика, Шатер-смальт, Декоративный институт и Музей художественной культуры были переданы в ведение Петроградского управления научными и научно-художественными учреждениями Академического центра Наркомпроса[18].

Реорганизация затронула не только столичные отделы искусств, но и уездные. Губнаробразам было разослано циркулярное письмо, согласно которому губернские подотделы искусств ликвидировались и все строительство в области художественной культуры передавалось художественным отделам Губполитпросветов[19].

Одновременно с введением нэпа и переходом на хозрасчет демократические реформы, осуществлявшиеся в период «левого засилья», стали постепенно уничтожаться.

Утопия «демократизации искусства» подразумевала, что «искусство (в частности, музыка) как нечто совершенно отвлеченное, как нечто доступное лишь избранным, — должно раз и навсегда уступить место новому искусству, — искусству народа и для народа. Проникнув в самые толщи народные, оно должно оттуда брать свою мощь, силу и обновленную красоту. Работниками в области искусства, взамен прежней, особой замкнутой касты специалистов, — должны стать подлинные сыны народа»[20]. Эту же утопическую идею пропагандировал О. Брик, утверждавший: «В Коммуне творят все. Творить, быть самодеятельным долг каждого коммунара. Профессионалы-творцы Коммуне не требуются»[21]. Тех же взглядов придерживались деятели левого театра, стремившиеся к стиранию грани между актерами и зрительным залом. Проводившаяся от лица государства программа «демократизации искусства» — полного приобщения к искусству широких народных масс — не нашла же-

лаемого отклика в народе. Утопические стремления левых активизировать искусством народные массы, сделать их сознательными творцами небывалого «пролетарского», производственного искусства, массового действа, организующих материальную и социальную жизнь общества, — все эти стремления натолкнулись на непонимание и нежелание народных масс становиться творцами и участниками нового искусства в предлагаемых формах. Они предпочитали оставаться в роли сторонней публики и пассивных зрителей, иначе говоря, созерцателями и потребителями искусства, а не творцами его. Революции духа не произошло.

Без сомнения, отстранение левых от власти ослабило их позиции, ограничило возможности по внедрению своего искусства в жизнь и его широкому распространению. Уже в 1922 году влияние левых деятелей искусства и их идеологии на художественную жизнь страны значительно упало. Лозунг «революции в искусстве» был заменен «мирной эволюцией». Левые остались в одиночестве, отстаивая свои убеждения в спорах с многочисленными противниками. Как отмечал Н. Пунин, старую буржуазную публику они потеряли, новую пролетарскую — не приобрели. Утопия еще боролась с реальностью, но чем дальше, тем ожесточеннее было сопротивление. Ни «революция в искусстве», ни «октябрь искусств», ни «театральный октябрь» не встретили активной поддержки масс, а со стороны руководящих деятелей РКП(б) получили весьма ощутимый отпор. Вся установка левых на «революцию в искусстве» вступала в противоречие с культурно-просветительской линией Наркомпроса. Более того, левые открыто боролись с просветительской тенденцией, считая ее шаблонной, узкой, и поскольку она пропагандировала «старое» искусство, то — ведущей в плен «феодально-крепостнической и буржуазной идеологии»[22]. Может показаться, что левые открыто выступали против политики РКП(б) в области искусства. Однако ничего подобного в действительности не было, так как какой-либо единой системы партийного руководства искусством еще не существовало, а сам вопрос о сущности политики партии в области искусства в 1923—1924 годах вызывал многочисленные дискуссии. Не выступали левые (за исключением имажинистов) и против самой идеи руководства искусством, наоборот, они стремились создать систему новых принципов, которую можно было бы положить в основу руководства культурным строительством.

Толкование «демократизации искусства», которого придерживались левые, не получило широкого распространения. Лозунг «искусство — всем» стал пониматься как распространение реалистического, понятного массам искусства.

В 1923 году поэт-лефовец С. Третьяков подводил неутешительные для себя итоги. «Демократизация искусства, — писал он, — привела к тому, что произведения, уводившие в “мир искусства” прежних хозяев жизни, становились мягкими диванами для ее новых хозяев — пролетариев <...>. Подлинное же “искусство — всем” должно заключаться вовсе не в превращении всех людей в зрителей, а наоборот — в усвоении всеми тех качеств и того умения строить и организовывать сырой материал,

которое особенно свойственно было спецам искусства»[23]. Но эта художественная утопия уже не имела связи с процессами, происходившими в реальности. В первой половине 1920-х годов сошли на нет и распались многочисленные литературные группы, театральные мастерские. Завоевания левых в области демократизации изобразительных искусств в связи с переходом на хозрасчет были ликвидированы в короткий срок. Критик Я. Тугендхольд констатировал: «Великая мечта покрыть всю страну сетью художественных школ не оправдалась. Если в 1921 г. в РСФСР было 19 высших художественных школ, то теперь <1924> осталось всего две; из 66 художественно-промышленных средних учебных заведений на госснабжении осталось всего 23 техникума и школы и, наконец, из 110 низших — 12. Общее число учащихся с 15 056 в 1921 г. понизилось ныне до 5753»[24]. Та же тенденция прослеживалась в численности музыкальных школ и организованных левыми музеев. Уже осенью 1921 года Б. Асафьев свидетельствовал в одном из писем: «Музо в Петербурге ликвидировано, больше половины петербургских муз<ыкальных> школ закрыто, нужда среди педагогов ужасная, ибо жалования почти не платят»[25].

За несколько лет лозунг «демократизации искусства» претерпел самые различные смысловые изменения и, в конце концов, под его прикрытием стала создаваться советская массовая культура. Однако и в изменившихся условиях авангардистское движение продолжало существовать и развиваться, отстаивая свою идейно-художественную самостоятельность.

Левое искусство и общество

До революции футуристы (быть может, за единичными исключениями) находились в состоянии конфронтации с обществом, властью и всем остальным миром. Отсюда их агрессивность и эпатирующий поведенческий стиль, а в некоторых случаях — принадлежность к различным революционным партиям. Ситуация эта несколько изменилась к 1917 году: конфронтация сохранилась, но наметилось общественное полупризнание.

Начиная с 1918 года ситуация резко изменилась. От конфронтации с властью футуристы перешли к сотрудничеству, и сами стали властью. Если до этого времени футуристическое движение имело лишь статус общественной инициативы и положение гонимого чужака, то, получив государственную власть, футуристы приобрели официальный статус победителя, смогли органично встроить свои новообразованные организации в государственную административную структуру и придать им характер уже не общественных, а государственных учреждений. После вхождения во власть не у всех представителей движения, но все же у значительной их части, исчез психологический барьер, разделявший их с властью, но осталась конфронтация с обществом.

Особенно заметно эти перемены прослеживаются у Маяковского. До революции: «мы» — это только узкая группа футуристов и их ближайших сподвижников, а все остальные — чужаки: «вы», «Вам!» — «Нате!». Впервые его «мы» становится всеобъемлющим только после Февральской революции («Мы победили! Слава нам!», «Нам, Поселянам Земли, каждый Земли Поселянин родной»). Но уже после Октябрьской революции это всеобъемлющее «мы» сужается и приобретает классовый характер («Товарищи в рабочей массе. Пролетарии тела и духа. Лишь вместе вселенную мы разукрасим и маршами пустим ухать»). Конечно, это лишь самые общие иллюстрации тех изменений, которые происходили во взаимоотношениях футуристов и общества. Периодический пересмотр и изменение границ, деливших футуристическое движение и остальное общество на «своих» и «чужих», был обусловлен как революционной перестройкой самого общества, так и изменением того социального положения, которое занимали в нем футуристы. Расширение или сужение этих границ помогало авангардистскому движению, с одной стороны, сохранить свою самобытность, а с другой — встроиться в новую общественную систему идеологически и организационно.

Смена стратегии поведения от конфронтации к активному сотрудничеству влекла за собой неизбежные изменения в идеологическом, идейно-художественном обрамлении футуристического движения и адекватной организационной перестройке его. Изменение социального статуса, в свою очередь, приводило к переменам в восприятии футуристов обществом, крушении в массовом сознании одних легенд и создание новых.

Негативный имидж футуризма, созданный дореволюционной прессой, уже в 1914 году получил в массовом сознании устойчивое независимое существование и вскоре оформился в легенду о скандальном футуризме. Никакие изменения, происходившие в футуристическом движении начиная со второй половины 1910-х годов, не поколебали этой легенды. Публика прочно отгородилась от вторжения чуждого, нового непонятного искусства. Тем не менее само появление легенды фиксировало попытку охарактеризовать и вписать непонятное и непривычное в схему обыденного сознания, т.е. создать видимость понимания. Первые попытки общества понять футуризм сводились к самым грубым и примитивным предположениям: футуристы — это: а) хулиганы (геростраты), б) сумасшедшие (дегенераты, беснующиеся), в) коммерсанты («прогреметь и деньжонки зашибить»), г) аферисты, д) недоучки.

В массовом сознании предреволюционной публики перечисленные карикатурные образы стали восприниматься как реальность. Однако именно эти псевдореалии дали возможность публике создать для себя видимость «понимания» футуризма, практически не вникая в его сущность, художественную идеологию и творческую практику.

Механизм укоренения в массовом сознании карикатурного образа окружающей действительности осуществлялся объяснением одного через другое, сравнением нового непонятного явления жизни с уже известными, привычными и понятными повседневными реалиями с после-

дующим предположением, переходящим в убежденность, что это близкие или даже родственные явления.

В годы революции и Гражданской войны в массовом сознании таким способом утвердилась новая легенда, гласившая, что «футуристы — это большевики в искусстве», а футуризм — не что иное, как эстетический большевизм. Нередко заявлялось и обратное, будто большевики — это футуристы в политике. Утверждения эти мало что, в сущности, объясняли, но с повседневно-житейской точки зрения, сопоставления сумасбродности, нелепости и авантюрности действий и воззрений большевиков и футуристов также создавали видимость «понимания» публикой сути явлений.

Легенда эта потеряла актуальность и поддержку публики после отстранения в 1921 году футуристов от власти. Революционный лагерь, так же как и консервативный, и либеральный, не признал авангард «своим» искусством.

Между тем с периодом вхождения футуристов во власть связана еще одна устойчивая легенда, гласившая о «засилье» и даже «диктатуре левых» в искусстве. Легенда эта нередко эксплуатировалась противниками футуристов в последующие годы, что свидетельствовало об ее относительной живучести. В самом деле, была ли диктатура левых в искусстве?

Безусловно, такая диктатура декларировалась левыми[26]. Но существовала ли она на практике? Можно ли считать художественные убеждения и действия стоявших у власти левых деятелей искусства «диктатурой левых»? Если да, то тогда неизбежно придется признать «диктатурой правых» то время, когда у власти над искусством стояли люди «реалистических» или «академических» убеждений.

В действительности мы наблюдаем в первые годы революции лишь разговоры о «диктатуре левых», как со стороны приверженцев, так и противников ее. Реальных признаков диктатуры (насаждение исключительно своего искусства при тотальном подавлении всех инакомыслящих) не наблюдалось. Правые деятели искусства были склонны называть «засильем левых» уже одно то, что левые заняли административные посты, традиционно принадлежавшие правым, и осуществляли реформу художественного образования на основе своих программ и убеждений. Но в реформированных художественных вузах правые работали наравне с левыми. В 1918—1921 годах все выставочное дело было сконцентрировано в Отделе ИЗО Наркомпроса, но и здесь не было признаков диктатуры: выставляться могли все направления. Программы же концертов МУЗО Наркомпроса свидетельствуют скорее о засилье правых, нежели левых. Между тем лишение правых деятелей искусств привилегий и официальной поддержки, которой они пользовались до революции, создало среди последних благоприятную среду для всевозможных нападок на левых и обвинения их в организации гонений на реалистическое искусство. В большинстве случаев эти обвинения представляют собой тенденциозную риторику. В некоторых считанных случаях, когда левые действительно применяли административную власть в борьбе с традиционалистскими направлениями (первоначальный отказ от закупки в

Государственный музейный фонд произведений правых художников, увольнение нескольких профессоров реалистического направления из ВХУТЕМАСа), правые поднимали такой шум и столь быстро добивались изменения ситуации, что считать эти случаи доказательством существования «диктатуры левых» не представляется возможным. Разговоры же о подобной «диктатуре» с обеих сторон (за и против) способствовали лишь созданию соответствующего мифа, которыми богата революционная эпоха.

Как подметил один из благожелательных футуризму современников, «непризнанные и неуравновешенные, нервные попутчики Октября, отвергнутые любовники пролетариата, футуристы пережили время поэтического славословия хаосу, возвеличения бездны, увлечения разрушением. Утопический, по преимуществу, 1919 год был безгранично утопическим в искусстве. Казалось, что футуризм достиг предела своего стремления — станет пролетарским искусством. <...> Расцвет футуризма длился не долее непосредственных отзвуков Октября. Едва только он начал уходить в воспоминание как прошлое, началась борьба коммунистической партии против государственного меценатства по отношению к футуристам, и теперь пятый Октябрь <7 ноября 1921> восходит на календарь, переступая обломки влюбленного в него футуризма. Но футуризм неизгладим, как оспа, избороздившая лицо, как синие следы татуировки. Через лицо Октября прошла футуристическая гримаса»[27].

«Гримаса» это, «предсмертное метание буржуазного духа», или же, напротив, один из взлетов русского искусства и закономерный этап его эволюции — в различных слоях нашего неоднородного общества этот вопрос решался и, очевидно, будет решаться по-разному. Каждая оценка может быть «правильна» и «справедлива» в своей системе отсчета, во взгляде со своей колокольни. Необъективность любой оценки заставляет автора отбросить их и, как принято в науке, заняться поиском закономерностей и внутреннего механизма свершавшихся событий.

Как уже упоминалось, альянсу футуристов с большевиками способствовало несколько факторов: стремление левых к господству в искусстве, привлекательность социально-утопического переустройства мира, социалистические убеждения многих футуристов. Немаловажен и другой аспект: заняв господствующее положение, футуристы получили государственную финансовую поддержку (закупка картин в Государственный художественный фонд, театральные постановки, государственные выставки, украшение городов и т.п.), а также возможность пропаганды и внедрения своего искусства через систему художественного образования, более того, возможность формирования этой системы. Коренное преобразование государственного и общественного строя, предпринятое большевиками, импонировало футуристам, так как позволяло им воплощать свои новаторские идеи от лица государственной власти. Но и футуристы были нужны большевикам до тех пор, пока отшатнувшаяся или выжидавшая сначала художественная интеллигенция не пошла на активное сотрудничество с новой властью.

Все же тесный альянс футуристов с большевиками можно считать событием в достаточной мере случайным, состоявшимся благодаря личной терпимости к ним комиссара народного просвещения Луначарского. Будь на его месте кто-нибудь другой, непримиримый противник футуризма, каковых немало было среди руководящих деятелей РКП(б), и футуристы не заняли бы административных постов в руководстве Наркомпроса. Без сомнения, они нашли бы другие формы сотрудничества, но это уже область догадок.

Тем не менее альянс состоялся и с неизбежностью предопределил существенные перемены в авангардистском движении. Очевидно, что изменение социального статуса футуризма с необходимостью повлекло за собой создание нового, соответствующего моменту идеологического обрамления. В этом контексте борьба за титул «пролетарского» искусства была одним из способов социальной адаптации, попыткой занять или обосновать уже занятое привилегированное положение среди других художественных группировок. Борьба шла не за титул, а за власть.

Необходимость создания нового имиджа после прихода к власти над искусством поневоле вынудила вчерашних футуристов облачиться в один из социальных мифов революции. Так «пролетарское» искусство пришло на смену «желтой кофте» и раскраске лица. Наряду с этим были использованы и другие социальные мифы: прежде всего, это скрытые под псевдонимом «коммунизма» идеи «нового прекрасного мира» и «человека будущего». Это не было простым заимствованием. Деятели левого искусства дали этим мифам оригинальную трактовку, наполнив их собственными утопическими представлениями относительно роли искусства и художника в новом мире.

Насквозь пропитанный социальной мифологией и собственными революционно-космическими утопиями и во многом благодаря им авангард смог привлечь многочисленных сторонников. В то же время новый имидж футуризма как «пролетарского» искусства вызвал такую волну негодования, какой не вызывали ни «желтая кофта», ни раскраска лиц. Оспаривавшие тот же титул идеологи Пролеткульта сами претендовали на господствующую роль в искусстве, но по иронии судьбы не могли играть ее ввиду полного художественного бессилия пролетарских литературно-художественных организаций.

В результате «пролетарское» искусство так и осталось социальным мифом, не получившим реального содержания.

Одновременно привилегированное социальное положение футуризма, его «государственный» статус повлекли изменения не только в социально-идеологической, но и идейно-художественной сфере авангарда. Органически воспринятые и творчески переработанные авангардистами строки революционного гимна «мы новый мир построим» вылились в теории глобального переустройства мира (утопии Хлебникова, Малевича и др.), расширения границ футуристического движения за пределы искусства в область социальной жизни, идейно-художественные концепции «производственного искусства», жизнестроения, «Октября искусств». От поэтического призыва Маяковского «до последней пуговицы в одежде

/ жизнь переделаем снова» до прозаического требования О. Брика: «Фабрики, заводы, мастерские ждут, чтобы к ним пришли художники и дали им образцы новых невиданных вещей»[28], — прошло всего полтора года. Отказ от «изображения» во имя «делания», отказ от спектакля во имя массового действа, не украшать мир, а строить его, быть организатором жизни — эти принципы, получившие развитие среди деятелей «государственного» футуризма, во многом определили дальнейшую идейно-художественную эволюцию русского авангарда.

«Государственный» статус футуризма оказал значительное влияние не только на художественные мероприятия первых лет советской власти и систему художественного образования. Он необратимо изменил сам футуризм: его идеологию, идейно-художественные концепции и, наконец, творческую практику «государственников». Отбрасывать этот фактор нельзя, хотя, конечно, это лишь одна из составляющих, придавших русскому авангарду неповторимое своеобразие.

Если занятие футуристами административных постов в Наркомпросе выглядит все же в определенной степени случайным, то отстранение их от руководства искусством, наоборот, видится вполне закономерным событием, обусловленным прежде всего непонятностью их искусства для широких народных масс, отрицательным отношением к нему многих руководящих деятелей РКП (б) и общим изменением государственной политики после окончания Гражданской войны. Не было ни гонений, ни преследований, а лишь сплошная политическая целесообразность. Ни о какой борьбе с футуризмом никто всерьез не помышлял. Все известные эпизоды так называемой «борьбы с футуризмом» можно перечислить по пальцам. Это закрытие «Искусства Коммуны», неутверждение комфутов, недопущение футуристов к оформлению городов в мае 1919 года, нежелание уплатить гонорар Маяковскому за второй вариант «Мистерии-буфф» и неуклюжая попытка повлиять на работу театра РСФСР-1, приведшая к уходу Мейерхольда. Это не целенаправленная борьба, а лишь эпизодическая рефлективная реакция на футуристическую экспансию. От футуризма просто отмахивались, как от назойливой мухи.

Когда большевики начинали с кем-то всерьез бороться, то дело кончалось разгромом и роспуском организаций, а также арестами и высылкой или расстрелами их участников. Так было с анархистами в 1918, с эсерами в 1921—1922 и другими политическими противниками большевиков. С имажинистами же, несмотря на их скандальные выходки и рекламирование имажинизма как анархо-искусства, никто и не думал бороться. Иногда лишь вызовут в МЧК, побеседуют, пожурят и отпустят с миром. По большевистским меркам, это не борьба, а просто-таки отеческая забота о воспитании шалунов. Известно, что в марте 1919 года в Моссовете шли разговоры о «ликвидации» футуризма. Поговорили, поспорили и решили не связываться. В Петрограде Г. Зиновьев в конце 1919 на словах грозился «положить конец» футуризму, а на деле только лишь административно ограничил деятельность Петроградского отдела ИЗО Наркомпроса. И все. Такова была «борьба с футуризмом». Боро-

лись вовсе не с футуризмом, а с «государственным» статусом футуризма, с его стремлением говорить от лица власти. Их пригласили во власть и отстранили от власти. Сами же авангардистские группировки никем не преследовались.

Могут возразить, что из Академии художеств в начале 1920-х годов левых все-таки вытеснили. Да, вытеснили, но это была уже рутинная борьба художественных групп: правые художники взяли реванш после того, как левые в 1918 захватили и по-своему перестроили эту традиционную цитадель правых. Конкуренция направлений и борьба художественных групп — дело обычное, и они существовали на протяжении всей истории русского авангарда. Другое дело, что сами футуристы любое сопротивление своим действиям интерпретировали подчас как борьбу с ними. Подобное сопротивление окружающего общества, его приверженность другим идеям, косность и противодействие новациям вполне естественны, как сдерживающий и уравновешивающий фактор против любой непонятной и осознаваемой как «чуждая» идеологической экспансии. Этот защитный механизм, ограничивавший область распространения той или иной идеологии, проявился в непонимании, отторжении, осмеянии, административных запретах и т.п., но всегда — как ответная реакция на попытки осуществления или пропаганду левыми своих идей. Общество не боролось с футуристами. Оно недоумевало, удивлялось, возмущалось, восторгалось, пыталось понять.

В череде легенд о футуризме можно выделить многочисленные попытки осмысления его в рамках марксистского социологического анализа. Спор шел о некой «социальной базе» футуризма, поскольку ответ на этот вопрос предрешал последующий приговор левому движению в искусстве.

«Футуризм ныне уже по праву должен быть признан пролетарским искусством в самом буквальном — организационном и духовном — смысле этого слова»; «Социалистическая революция пролетариата — социальная база футуризма»[29], — заявил Н. Чужак. «Работа футуризма параллельна и идентична работе коммунизма»[30], — вторил С. Третьяков. «Социальный носитель футуризма — техническая интеллигенция, а футуризм ее первое эстетическое выступление»[31], — доказывал Б. Арватов. «Русский футуризм есть народническое, интеллигентски-революционное движение в условиях общественной реакции»[32], — утверждал Я. Лерс-Шапирштейн.

Совершенно иначе считали противники левого искусства. «Футуризм — социальное явление капиталистического строя, буржуазная идеология, дошедшая до пределов своего конечного развития. Это предсмертное метание буржуазного духа, его ошалелость, предчувствие гибели»[33], — вещал пролеткультовец Ф. Калинин. «Футуризм — анархически-революционный отщепенец класса буржуазии»[34], — перефразировал его другой деятель пролетарского искусства С. Родов.

Утверждалось также, будто «футуризм, лишенный всякой социальной базы, повис в воздухе»[35] (В. Кряжин).

Были перечислены и неоднократно повторены почти все возможные варианты, каждый по-своему логично обоснованный. Наверное, только в крестьянстве не видели «социальной базы» футуризма за очевидной абсурдностью подобного предположения.

Отвлекаясь от той защитной или наступательной функции, которую выполняли эти наукообразные и политизированные интерпретации футуризма в жесткой литературно-политической полемике того времени, необходимо отметить, что все интерпретации являлись попытками вогнать футуризм в схему «марксистского» искусствоведения, и все они потерпели неудачу. Искать базу футуризма в каком-либо слое или классе общества оказалось бессмысленным занятием. Футуризм опирался лишь на определенный психологический тип людей, рассеянный в различных слоях общества, а это уже скорее аспект природный, а не социальный.

Подводя итоги развития авангардистского движения за 1917—1921 годы, посмотрим на участие деятелей русского авангарда в Гражданской войне. По имеющимся сведениям, в ней принимали участие Д. Петровский, Г. Петников, К. Большаков, В. Гнедов, Ф. Богородский, П. Митурич, Н. Бурлюк, Б. Арватов, совсем еще молодые И. Сельвинский и В. Ричиотти. Нетрудно заметить, что в отличие от итальянских футуристов русские вовсе не были ярыми сторонниками войны. Воинственность их носила главным образом теоретический характер и реализовывалась в творческой, а не социальной сфере. Впрочем, война все-таки внесла свои коррективы. В 1917 году еще в период Первой мировой войны погибли художники В. Бурлюк и М. Ле-Дантю, а вот Гражданская война прошла для футуристов как будто без потерь [36]. Лишь умерла от дифтерита О. Розанова.

Особо следует выделить деятельность репрессивных организаций противоборствовавших политических лагерей. В 1919 году несколько видных футуристов (В. Каменский, В. Хлебников, В. Мейерхольд, Б. Глаголин) попадали в деникинский плен, но все остались живы. В период 1919—1922 годов многие деятели левого искусства (Грааль-Арельский, В. Шершеневич, Р. Рок, А. Ранов, И. Грузинов, С. Есенин, А. Кусиков, В. Хлебников, П. Мансуров, Н. Пунин) попадали в ЧК и также были отпущены. Но в декабре 1920 произошло все-таки одно из трагических событий: явившийся в военный комиссариат города Сумы для учета как бывший офицер [37] Н. Бурлюк был арестован и 27 декабря 1920 года безвинно расстрелян по приговору чрезвычайной тройки особого отдела 6-й армии.

Однако более существенным фактором (по сравнению со смертью от болезней, гибелью на войне или в результате репрессий), фактором, способствовавшим некоторому понижению активности русского авангарда, стала эмиграция деятелей левого искусства. В период 1918—1922 годов эмигрировали совсем или на продолжительный срок С. Прокофьев, И. Вышнеградский, Н. Обухов, И. Северянин, Р. Якобсон, Д. Бурлюк, И. Пуни, К. Богуславская, В. Кандинский, А. Лурье, А. Кусиков, М. Мане-Кац, В. Бобрицкий, Б. Цибис, А. Мильман, А. Грищенко, И. Здане-

вич, М. Шагал, С. Вермель, Л. Скляров, Н. Певзнер, Н. Габо, В. Бубнова, Л. Голубев-Багрянородный, В. Стржеминский, Е. Кобро. Итого 26 человек. Пытались эмигрировать К. Зданевич и И. Терентьев, но не смогли осуществить свое намерение лишь из-за отсутствия денег. Чтобы оценить, 26 человек — это много или мало, достаточно сравнить с другими периодами развития авангарда. И тогда окажется, что это почти в два раза больше, чем в предшествовавший (1908—1917) и последующий (1923—1932) периоды, вместе взятые.

В то же время некоторое снижение активности русского авангарда вследствие эмиграции одних деятелей искусства, а также отхода других к иным направлениям в искусстве в значительной степени маскировалось и перекрывалось более мощным процессом: вовлечением в сферу авангардистского движения все новых и новых людей. Число их, по самым скромным подсчетам, в 3—5 раз превышало «потери» авангарда, и среди них были люди, принесшие впоследствии левому искусству мировую славу.

В целом революционное пятилетие (1917—1921) в истории русского авангарда ознаменовалось не только наиболее широким географическим распространением левого искусства и завоеванием новых областей творчества (театр, журналистика, литературоведение). Это был также период, характеризовавшийся максимальным количеством и разнообразием действовавших авангардистских групп, в совокупности проявивших себя как наиболее динамичная и творчески продуктивная сила в лагере художественной интеллигенции.

ПРИМЕЧАНИЯ

ГЛАВА ШЕСТАЯ
ЛЕВОЕ ИСКУССТВО В ПРОВИНЦИИ

[1] Автор располагает сведениями о деятельности авангардистов в 56 городах, не считая тех населенных пунктов, где устраивались лишь гастрольные выступления. С учетом последних общее число охваченных городов превышает 80.

[2] Весенний музыкально-художественный праздник // Кубанский край. Екатеринодар, 1912. № 85. 15 апреля. С. 3—4.

[3] <Объявление> // Пермские ведомости. 1913. № 44. 26 февраля. С. 1.

[4] На выставке картин // Пермские ведомости. 1913. № 57. 13 марта. С. 3.

[5] *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 120.

[6] *С. И-н <С. Ильин>*. На лекции В.В. Каменского // Пермские ведомости. 1913. № 84. 19 апреля. С. 3.

[7] *В. П-к.* Выставка картин «Современное искусство» // Приднепровский край. Екатеринослав, 1914. № 5120. 23 апреля. С. 5.

[8] *Воскресенский.* Выставка картин // Южная заря. Екатеринослав, 1914. № 2347. 22 апреля. С. 4.

[9] Каталог. Первая выставка картин группы художников г. Киева «Кольцо». Киев, 1914. С. 4—5, 8.

[10] *Фореггер Н.* // Музы. 1914. № 5. 3 марта. С. 7—8. См. также: *Кульбин Н.* Выставка «Кольца» // Там же. С. 5—6.

[11] *Летиция.* Весенняя выставка картин // Одесские новости. 1914. № 9311. 30 марта. С. 3—4; № 9323. 13 (26) апреля. С. 3. См. также: *Крайний С.* На выставке // Южная мысль. Одесса, 1914. № 803. 31 марта. С. 2.

[12] *Карский В.* На выставке картин // Баку. 1914. № 81. 12 апреля. С. 5.

[13] Стихи Северянина читали Л.А. Ненашева, Г.А. Гельвич, Л.С. Самборская, И.И. Мозжухин (*Н.Л. <Н. Лаврский>*. Шампанское Игоря Северянина // Раннее утро. 1915. № 24. 1 февраля. С. 6).

[14] *И. Ж-н <И. Жилкин>*. Поэзо-вечер Игоря Северянина // Русское слово. 1915. № 26. 1 (14) февраля. С. 6.

[15] *Жакасс.* Вечер И. Северянина // Утро России. 1915. № 32. 1 февраля. С. 5.

[16] *Н.Л. <Н. Лаврский>*. Шампанское Игоря Северянина // Раннее утро. 1915. № 24. 1 февраля. С. 6.

[17] См.: *Ховин В.* Сквозь мечту // Очарованный странник. Альманах весенний. Пг., 1915.

[18] *Гейгер Б.* Поэзовечер Златолиры // День. 1915. № 37. 8 февраля. С. 3.

[19] Строки из стихотворения «Мою страну зовут Россией», вошедшего в книгу И. Северянина «Victoria Regia» (М., 1915).

[20] Строки из стихотворения «Я жив, и жить хочу и буду», вошедшего в книгу И. Северянина «Victoria Regia».

[21] Неточная цитата из стихотворения «Мы победим! Не я, вот, лично...», вошедшего в книгу И. Северянина «Victoria Regia».

[22] <Б.п.> Поэзовечер футуристов // Петербургский листок. 1915. № 36. 7 февраля. С. 4.

[23] Статья В. Ховина «Футуризм и война» опубликована в шестом сборнике «Очарованный странник. Альманах зимний» (Пг., 1915).

[24] <Б.п.> Поэзовечер Игоря Северянина // Южный край. Харьков, 1915. № 12549. 16 февраля. С. 4.

[25] Изначально поэзовечер И. Северянина (устроитель М. Пархомович) был назначен в Полтаве на 15 февраля, но был перенесен на 17 февраля. Кроме того, было получено разрешение на вечер в Кременчуге. Однако последний по каким-то причинам не состоялся.

[26] Циклы «Стихи в ненастный день» и «Балтика» вошли в книгу И. Северянина «Victoria Regia».

[27] *По М.* О «поэзовечере» Игоря Северянина // Полтавский день. 1915. № 557. 20 февраля. С. 3—4.

[28] *Молодой Фавн.* Мозаика. О поэзовечере 17 февраля // Полтавский вестник. 1915. № 3672. 19 февраля. С. 2.

[29] <Объявление> // Южный край. 1915. № 12555. 19 февраля (4 марта). С. 1; Поэзовечер Игоря Северянина // Утро. 1915. № 2579. 17 февраля. С. 5; <Объявление> // Утро. 1915. № 2581. 19 февраля. С. 1; Поэзо-вечер Игоря Северянина // Утро. 1915. № 2584. 22 февраля. С. 6.

[30] *Тиняков А.* Игорь Северянин «Ананасы в шампанском». Поэзы // День. 1915. № 55. 26 февраля. С. 5.

[31] *Тиняков А.* 4-я книга «поэз» Игоря Северянина // День. 1915. № 105. 18 апреля. С. 3.

[32] *Б.С. <Б. Савинич?>*. «Поэзовечер» // Утро России. 1915. № 59. 1 марта. С. 6. См. также: *Н.Ш.* «Поэзо-вечер-лекция» Игоря Северянина // Голос Москвы. 1915. № 50. 1 марта. С. 5.

[33] *Н.Л. <Н. Лаврский>*. Поэзовечер // Раннее утро. 1915. № 49. 1 марта. С. 5.

[34] В начале февраля 1915 года вышел сборник стихов И. Северянина «Ананасы в шампанском», в 20-х числах апреля 1915 — «Victoria Regia». Оба сборника получили отрицательную оценку даже у благожелательных критиков.

[35] Никаких сведений о гастролях И. Северянина в 1915 году вне европейской части России не обнаружено. В составленном позднее самим Северяниным списке выступлений нет ни дальневосточных, ни сибирских, ни даже уральских городов (*Северянин И.* Сочинения: В 5 т. Т. 4. СПб., 1996. С. 577). Ни в 1915 году, ни позднее в гастрольных поездках границу Европы и Азии Северянин не пересекал.

[36] <Б.п.> Цыганский поэт // Сызранский курьер. 1915. № 60. 14 марта. С. 3.

[37] Поэзовечер Игоря Северянина // Южный край. 1915. № 12566. 25 февраля. С. 6.

[38] Поэзовечер Игоря Северянина // Южный край. 1915. № 12577. 3 марта. С. 5.

[39] Поэзовечер Игоря Северянина // Южный край. 1915. № 12579. 4 (17) марта. С. 6.

[40] Некоторые анонсы указывали на участие в этом вечере также А. Толмачева. Однако никаких сведений, подтверждающих его участие, не обнаружено.

[41] *И.С.* Поэзо-вечер // Утро юга. Ростов-на-Дону, 1915. № 66. 10 марта. С. 3.

[42] *А.С.* «Поэзо-вечер» // Приазовский край. Ростов-на-Дону, 1915. № 66. 10 марта. С. 3.

[43] <Объявление> // Русское слово. 1915. № 54. 7 марта. С. 1.

[44] Поэзо-вечер Игоря Северянина // Утро России. 1915. № 82. 25 марта. С. 5.

[45] «Пупсик» — популярная оперетта в трех действиях на музыку Р. Нельсона.

[46] Поэзовечер // Псковская жизнь. 1915. № 1011. 18 апреля. С. 2.

[47] *А.* Жалобы современных поэтов (К поэзо-вечеру г. Игоря Северянина) // Псковская жизнь. 1915. № 1012. 21 апреля. С. 3. См. также: *Седлецкий С.* Игорь Северянин в провинции // Журнал журналов. 1915. № 18. Август. С. 15.

[48] *Северянин И.* Сочинения: В 5 т. Т. 5. СПб., 1996. С. 63.

[49] «Поэты и толпа» // Петроградский курьер. 1915. № 440. 16 апреля. С. 4; <Объявление> // Речь. 1915. № 100. 13 (26) апреля. С. 1.

[50] <Объявление> // Русское слово. 1915. № 97. 29 апреля. С. 1.

[51] Поэзо-вечер Игоря Северянина // Русское слово. 1915. № 98. 30 апреля. С. 7.

[52] Турне по Сибири Игоря Северянина // Зауральский край. Екатеринбург, 1915. № 138. 21 июня. С. 5; Игорь Северянин в Сибири // Сибирь. Иркутск, 1915. № 128. 5 июня. С. 2; Игорь Северянин в Сибири // Приишимье. Петропавловск, 1915. № 123. 11 июня. С. 3; Игорь Северянин в Сибири // Забайкальская новь. Чита, 1915. № 2265. 19 июня. С. 3; Игорь Северянин в Сибири // Уссурийский край. Никольск-Уссурийский, 1915. № 130. 17 июня. С. 3; № 136. 24 июня. С. 2; и др.

[53] Поступление Игоря Северянина в школу прапорщиков // Зауральский край. 1915. № 214. 25 сентября. С. 3.

[54] <Объявление> // Речь. 1915. № 336. 6 (19) декабря. С. 1.

[55] *Н.Б.* Поэзо-вечер Игоря Северянина // Саратовская жизнь. 1915. № 1870. 14 декабря. С. 3.

[56] В другом газетном отчете внешний облик Масаинова был описан более подробно: «Совсем еще молодой человек, гладко прилизанный, с обворожительными манерами и не менее обворожительными улыбками, с большим хризолитом на безымянном пальце левой руки, очень рисующийся, видимо, таким большим камнем. Очень развязный молодой человек, выявляя сущность поэзии, то и дело отпускал обворожительные улыбки окружавшим его курсисткам» (*С-ий.* Поэзо-вечер // Волга. Саратов, 1915. № 265. 15 декабря. С. 3).

[57] <Б.п.> Поэзо-вечер // Почта. Саратов, 1915. № 139. 14 декабря. С. 3.

[58] *Д<убровск>ий П.* О поэзо-вечере // Саратовский листок. 1915. № 271. 15 декабря. С. 4.

[59] <Б.п.> Поэзо-вечер // Почта. Саратов, 1915. № 139. 14 декабря. С. 3.

[60] Другой очевидец отмечал: «Это производит какое-то особенное, странное, совершенно необычное впечатление. Все поэзы утонченно изящны, изысканны, красивы и певучи. В числе их были прочитаны и "знаменитые": "Шампанское в лилию", и "Мороженое из сирени". Северянину бешено аплодировали» (*Н.Б.* Поэзо-вечер Игоря Северянина // Саратовская жизнь. 1915. № 1870. 14 декабря. С. 3).

[61] Имеется в виду «Восторженная поэза», опубликованная в сборнике И. Северянина «Victoria Regia».

[62] *С-ий.* Поэзо-вечер // Волга. Саратов, 1915. № 265. 15 декабря. С. 3.

[63] *Иванович Д.* Поэты шантана // Саратовская жизнь. 1915. № 1870. 14 декабря. С. 3.

[64] *Ботаник.* Об Игоре Северянине и каторжнике // Почта. 1915. № 133. 8 декабря. С. 2.

[65] <Объявление> // Современное слово. 1916. № 2872. 12 января. С. 1.

[66] <Б.п.> «Певец тыла» (9-й поэзоконцерт И. Северянина) // Биржевые ведомости. Утр. вып. 1916. № 15320. 13 января. С. 4.

[67] <Б.п.> Поэзовечер И. Северянина // Русские ведомости. 1916. 21 января. С. 4.

[68] <Б.п.> Поэзовечер И. Северянина // Раннее утро. 1916. № 16. 21 января. С. 4.

[69] <Б.п.> «Поэзо-вечер» Игоря Северянина // Раннее утро. 1916. № 25. 31 января. С. 5.

[70] <Объявление> // Русские ведомости. 1916. № 45. 25 февраля. С. 1; <Объявление> // Русские ведомости. 1916. № 49. 1 марта. С. 1.

[71] *Н.Б.* Второй вечер Игоря Северянина // Саратовская жизнь. 1916. № 1948. 5 марта. С. 3.

[72] Сборник «Мимозы льна» (Пг., 1916) зарегистрирован «Книжной летописью» 11—18 февраля 1916.

[73] Строки из стихотворения «Поэза голубого вечера», опубликованного в сборнике И. Северянина «Тост безответный» (М., 1916).

[74] Строки из стихотворения «Не улетай!», опубликованного в сборнике И. Северянина «Тост безответный».

[75] Стихотворение опубликовано в сборнике И. Северянина «Тост безответный».

[76] Стихотворение опубликовано в сборнике И. Северянина «Тост безответный».

[77] Стихотворение опубликовано в сборнике И. Северянина «Тост безответный».

[78] *Д<убровск>ий П.* На «поэзо-вечере» // Саратовский листок. 1916. № 52. 5 марта. С. 3.

[79] *Н.Б.* Второй вечер Игоря Северянина // Саратовская жизнь. 1916. № 1948. 5 марта. С. 3.

[80] <Б.п.> Набеги Игоря // Почта. 1916. № 63. 5 марта. С. 2.

[81] Приезд Игоря Северянина // Камско-Волжская речь. 1916. № 53. 8 марта. С. 3.

[82] *Н.Г.* Поэзо-вечер Игоря Северянина // Камско-Волжская речь. 1916. № 56. 11 марта. С. 4.

[83] Пожертвование Игоря Северянина // Казанский телеграф. 1916. № 6816. 12 марта. С. 3.

[84] Поэт Игорь Северянин // Камско-Волжская речь. 1916. № 57. 12 марта. С. 3.

[85] Несостоявшиеся лекции и вечера // Тверской листок. 1916. № 11. 13 марта. С. 4.

[86] *Горовой С.* Поэзо-вечер Игоря Северянина // Орловский вестник. 1916. № 60. 16 марта. С. 3.

[87] *Ф.И. Кс.* Поэзо-вечер // Курская быль. 1916. № 75. 20 марта. С. 5.

[88] *Офутурившийся курянин.* После поэзовечера // Курская быль. 1916. № 75. 20 марта. С. 5.

[89] «Поэзо-вечера» Игоря Северянина // Южный край. Харьков, 1916. № 13265. 17 (30) марта. С. 6.

[90] Неточная цитата из стихотворения «Электричество» (*Королевич В.* Смуглое сердце. М., 1916. С. 1).

[91] Опубликована в книге И. Северянина «Victoria Regia» (М., 1915).

[92] *Краснов П.* «Принц из Миррэлии» (Игорь Северянин) // Полтавский день. 1916. № 887. 22 марта. С. 3.

[93] *Твердо.* «Поэзо-вечер» // Полтавский вестник. 1916. № 4043. 22 марта. С. 4.

[94] В это время ожидался приезд И. Северянина в Ялту (Ялтинская жизнь. 1916. № 54. 17 марта. С. 3), но эта поездка, видимо, так и не состоялась.

[95] К этому времени семь изданий «Громокипящего кубка» вышло в издательстве «Гриф» и два издания — в издательстве В.В. Пашуканиса. Последнее из них:

Северянин И. Собрание поэз. Т.1. Громокипящий кубок. М., 1916 — зарегистрировано «Книжной летописью» 31 мая —7 июня 1916.

[96] Пять изданий «Златолиры» было выпущено в издательстве «Гриф», шестое издание В.В. Пашуканиса: *Северянин И.* Собрание поэз. Т. 2. Златолира. М., 1916 — зарегистрировано «Книжной летописью» 10—17 мая 1916.

[97] Шестая книга поэз: *Северянин И.* Собрание поэз. Т. 6. Тост безответный. М., 1916, изданная В.В. Пашуканисом, зарегистрирована «Книжной летописью 6—19 апреля 1916.

[98] *А.* У Игоря Северянина // Одесские новости. 1916. № 10019. 29 марта (11 апреля). С. 2. Те же самые мысли И. Северянин высказывал в другом интервью: *Борев.* У Игоря Северянина // Одесский листок. 1916. № 122. 6 мая. С. 3.

[99] <Объявление> // Современное слово. 1916. № 2960. 10 апреля. С. 1; <Объявление> // Современное слово. 1916. № 2971. 23 апреля. С. 1.

[100] *Шенгели Г.* Иноходец. М., 1997. С. 448.

[101] <Объявление> // Русские ведомости. 1916. № 91. 21 апреля. С. 1; <Объявление> // Русское слово. 1916. № 94. 24 апреля. С. 1.

[102] «Поэзо-вечера» Игоря Северянина // Южный край. Харьков, 1916. № 13336. 27 апреля. С. 6.

[103] Отмена лекций // Южный край. 1916. № 13342. 30 апреля. С. 4.

[104] *Северянин И.* Сочинения: В 5 т. Т. 2. СПб., 1995. С. 327.

[105] Искусство // Русская речь. Одесса, 1916. № 3145. 8 мая. С. 4.

[106] *Незнакомец.* Драматический театр. Поэзо-вечер // Одесские новости. 1916. № 10059. 9 (22) мая. С. 3.

[107] *З<лато>горов И.* «Поэзо-вечер» (Драматический театр) // Южная мысль. Одесса, 1916. № 1549. 10 мая. С. 3.

[108] Литер.-арт. клуб // Одесские новости. 1916. № 1059. 9 (22) мая. С. 3.

[109] В литер. клубе // Южная мысль. Одесса, 1916. № 1549. 10 мая. С. 3.

[110] В воспоминаниях И. Березарка сообщается о выступлении И. Северянина летом 1916 года в Кисловодске (*Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 71—72). Газетные материалы не подтверждают сведения мемуариста. Сам И. Северянин в списке городов, где он выступал с поэзоконцертами, также не упоминает Кисловодска. Возможно, ошибка восходит к фельетону П. Петросяна «Нашествие футуристов» (Кавказский край. 1916. № 144. 1 июля. С. 3).

[111] <Объявление> // Русское слово. 1916. № 240. 18 октября. С. 1; <Объявление> // Русские ведомости. 1916. № 249. 28 октября. С. 1.

[112] <Объявление> Речь. 1916. № 312. 12 (25) ноября. С. 1; <Объявление> // Речь. 1916. № 326. 26 ноября (9 декабря). С. 2

[113] Верхарн Эмиль (1855—1916) — бельгийский поэт и драматург. В ноябре 1916 года погиб под поездом.

[114] <Объявление> // Речь. 1916. № 336. 6 (19) декабря. С. 1.

[115] <Объявление> // Русское слово. № 287. 13 декабря. С. 1.

[116] <Объявление> // Русское слово. 1916. № 292. 18 декабря. С. 2.

[117] <Объявление> // Русская воля. 1917. № 13. 14 января. С. 1.

[118] <Объявление> // Русские ведомости. 1917. № 10. 13 января. С. 1.

[119] <Объявление> // Батумские вести. 1917. № 2139. 24 января. С. 1. В газетном объявлении ошибочно указана дата вечера — 22 января.

[120] <Объявление> // Кутаисские вести. 1917. № 429. 25 января. С. 2.

[121] Стихотворение вошло в «Громокипящий кубок».

[122] Под названием «Кэнзели» стихотворение вошло в «Громокипящий кубок».

[123] Начальная строка стихотворения «Искры в воде» (*Шенгели Г.* Гонг. Пг., 1916. С. 12).

[124] Стихотворение с таким названием или первой строкой у Г. Шенгели не найдено.

[125] Под названием «Тринадцатая» стихотворение вошло в «Громокипящий кубок».

[126] Стихотворение вошло в «Громокипящий кубок».

[127] *Н.Д.* 1-й вечер Игоря Северянина // Тифлисский листок. 1917. № 23. 28 января. С. 3.

[128] *Гик Ю.* На поэзовечере Игоря Северянина // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 23. 28 января. С. 4.

[129] *Гик Ю.* На поэзовечере Игоря Северянина, 29 января // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 25. 31 января. С. 3.

[130] *Гик Ю.* На поэзовечере Игоря Северянина, 30 января // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 27. 2 февраля. С. 3.

[131] *А. П-ий. <А. Петроковский>.* Игорь Северянин // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 26. 1 февраля. С. 2.

[132] *Юр-ий.* «Поэзовечер» // Баку. 1917. № 29. 5 февраля. С. 6.

[133] *Гри.* Заметки // Бакинец. 1917. № 7. 3 февраля. С. 3.

[134] *Юр-ий.* «Поэзовечер» // Баку. 1917. № 29. 5 февраля. С. 6.

[135] Прево (Prévost) Эжен Марсель (1862—1941) — французский писатель, автор любовно-психологических романов.

[136] О ком идет речь, установить не удалось.

[137] Каданс (франц. cadence), каденция — заключительный гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное построение и придающий ему цельность и законченность.

[138] *Перович Я.В.* Об Игоре Северянине // Отклики Кавказа. Армавир, 1917. № 31. 8 февраля. С. 2.

[139] *Нович Л.* Поэзо-вечер (впечатление) // Кубанский край. Екатеринодар, 1917. № 1871. 8 февраля. С. 2.

[140] *Петров П.* Поэзо-крикуны // Кубанский край. Екатеринодар, 1917. № 1871. 8 февраля. С.2.

[141] *А. П-кий. <А. Поляцкий>.* Поэзо-вечер Игоря Северянина // Кубанский курьер. Екатеринодар, 1917. № 2266. 8 февраля. С. 3.

[142] Поэзовечер Игоря Северянина // Черноморская газета. Новороссийск, 1917. № 1373. 10 февраля. С. 3.

[143] <Объявление> // Кубанский курьер. Екатеринодар, 1917. № 2269. 11 февраля. С. 3.

[144] <Объявление> // Таганрогский вестник. 1917. № 40. 12 февраля. С. 2.

[145] Поэзо-вечер // Таганрогский вестник. 1917. № 42. 15 февраля. С. 3.

[146] Рондолет — стихотворная форма, изобретенная И. Северяниным.

[147] *Севский В.* Трио (На поэзоконцерте Игоря Северянина) // Приазовский край. Ростов-на-Дону, 1917. № 43. 16 февраля. С. 3.

[148] Вирелэ — стихотворная форма, изобретенная И. Северяниным.

[149] Искаженная цитата из «Поэзы о Бельгии», вошедшей в книгу И. Северянина «Victoria Regia».

[150] Неточная цитата из стихотворения «Шампанский полонез», вошедшего в «Громокипящий кубок».

[151] Имеется в виду стихотворение И. Северянина «Восторженная поэза», вошедшее в книгу «Victoria Regia».

[152] Стихотворение И. Северянина «Русская» вошло в «Громокипящий кубок».

[153] Неточная цитата из «Восторженной поэзы».

[154] *Треплев К.* «Поэзо-вечер» // Ростовская речь. 1917. № 44. 17 февраля. С. 3.

[155] *Севский В.* Трио (На поэзоконцерте Игоря Северянина) // Приазовский край. Ростов-на-Дону, 1917. № 43. 16 февраля. С. 3.

[156] <Б.п.> Поэзовечер Игоря Северянина // Южный край. Веч. вып. Харьков, 1917. № 13885. 18 февраля. С. 3.

[157] *А.С. <А. Станкевич>.* Поэзовечер // Южный край. Харьков, 1917. № 13886. 19 февраля. С. 8.

[158] <Б.п.> Поэзовечер Игоря Северянина // Южный край. Харьков, 1917. № 13888. 20 февраля. С. 3.

[159] <Объявление> // Южный край. Харьков, 1917. № 13904. 28 февраля. С. 1.

[160] <Объявление> // Курская быль. 1917. № 58. 4 марта. С. 1.

[161] Одно из стихотворений, вошедших в книгу И. Северянина «Миррэлия», помечено «5 марта 1917. Орел» и два других — «8 марта 1917. Москва».

[162] Вечер Игоря Северянина // Голос юга. Елизаветград, 1917. № 47. 26 февраля. С. 3.

[163] <Объявление> // Киевлянин. 1917. № 68. 9 марта. С. 1; <Объявление> // Киевлянин. 1917. № 70. 11 марта. С. 1.

[164] <Объявление> // Власть труда. Ярославль, 1918. № 31. 24 (11) февраля. С. 1.

[165] Устроителями вечеров И. Северянина были Е.Б. Галантер, Ф.Е. Долидзе и др.

[166] В. Каменский в книге «Путь энтузиаста» (Пермь, 19168. С. 175—176) сообщает о своем выступлении в Харькове, датируемом по контексту зимой—весной 1915 года. Никаких сведений о пребывании Каменского в этот период в Харькове не найдено. Судя по всему, В. Каменский путает его со своим более поздним (март 1917) харьковским выступлением.

[167] *Витмер А.* Веселый вечер // Ялтинская жизнь. 1916. № 44. 5 марта. С. 3.

[168] В художественно-артистическом кружке // Ялтинская жизнь. 1916. № 43. 4 марта. С. 3.

[169] Лекция В. Каменского // Ялтинская жизнь. 1916. № 49. 11 марта. С. 3; <Объявление> // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 57. 11 марта. С. 1.

[170] Имеется в виду стихотворение В. Каменского «Одеяния», опубликованное в сборнике «Молоко кобылиц» (М., 1914).

[171] О контактах футуристов с И.Е. Репиным см.: *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 135—136; *Каменский В.* Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 170—177; *Чуковский К.* Репин и Маяковский // Комсомольская правда. 1936. № 114. 18 мая; *Чуковский К.* Репин. Горький. Маяковский. Брюсов. М., 1940; *Чуковский К.* Маяковский // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 131—136; *Чуковский К.* Современники. М., 1962; *Каменский В.* Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 177—179; *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 105—108, 121, 521; *Бурлюк Д.Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 80—88.

[172] Композитор В.И. Ребиков в это время жил в Ялте. Каменский вспоминал, что «часто бывал у знаменитого композитора, <...> слушал его музыку и бодрые яркие мысли о творческой звучальности, о шумовой гармонии» (*Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 169). К футуристическому движению Ребиков никогда не примыкал.

[173] Искаженная строка из стихотворения Д. Бурлюка, опубликованного в сборнике «Четыре птицы» (М., 1916. С. 12).

[174] Имеется в виду стихотворение В. Каменского «Танго с коровами», вошедшее в его книгу «Танго с коровами» (М., 1914), и «Первый журнал русских футуристов» (М., 1914. С. 26).

[175] *Украинцев И.* Лекция футуриста В. Каменского // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 60. 15 марта. С. 3.

[176] *Н.С.* Лекция о футуризме // Ялтинская жизнь. 1916. № 52. 15 марта. С. 3.

[177] <Объявление> // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 69. 25 марта. С. 1; Лекция В. Каменского // Ялтинская жизнь. 1916. № 23 марта. С. 3.

[178] <Объявление> // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 65. 20 марта. С. 1.

[179] <Б.п.> Лекция футуриста // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 66. 22 марта. С. 3.

[180] <Б.п.> Конец «увлечения» футуристами // Вестник юга. Ялта, 1916. № 66. 22 марта. С. 3.

[181] *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х —1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 43.

[182] Художественная «среда» // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 69. 25 марта. С. 3; В художественно-артистическом кружке // Ялтинская жизнь. 1916. № 61. 25 марта. С. 3.

[183] В художественно-артистическом кружке // Ялтинская жизнь. 1916. № 66. 1 апреля. С. 3.

[184] <Объявление> // Вестник юга. Ялта, 1916. № 77. 17 апреля. С. 1, 3. В 1916 году использовался также иной вариант написания фамилии жены Г. Золотухина — Е.М. Ястшембская. В данной книге этот вариант оставлен только в ссылках, во всех других случаях используется русифицированный вариант — Ястржембская.

[185] *М.Л.* Концерт Е. Ястшембской // Вестник юга. Ялта, 1916. № 87. 19 апреля. С. 3; см. также: *Круглов И.* Концерт Евгении Ястшембской // Ялтинская жизнь. 1916. № 78. 19 апреля. С. 3.

[186] День белого цветка // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 88. 21 апреля. С. 3.

[187] 63-я «среда» художественно-артистического кружка // Ялтинская жизнь. 1916. № 87. 29 апреля. С. 3.

[188] До этого стихи Г. Золотухина публиковались «Ялтинской жизнью» (март 1916), однако в апреле фельетоном некоего Маркиза де Гай «Больные люди» (Ялтинская жизнь. 1916. № 68. 3 апреля. С. 3) было объявлено, что печатание стихов Золотухина на страницах газеты прекращено.

[189] <Объявление> // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 176. 6 августа. С. 1; <Объявление> // Вестник юга. Ялта, 1916. № 177. 6 августа. С. 1, 3.

[190] См. статьи и заметки В. Хлебникова 1915—1916 годов: «3 и его околица», «Разложение слова», «О простых именах языка», «Перечень. Азбука ума», а также более поздние — «Художники мира!», «Наша основа» и «Словарь звездного языка».

[191] Вестник юга. Ялта, 1916. № 201 (1305). 7 сентября. С. 3. В статье, посвященной Г.И. Золотухину (Русские писатели. 1800—1917. Т. 2. М., 1992. С. 351), Т.Л. Никольская сообщает, что с октября 1916 года Золотухин в Керчи выпускал ежедневную газету «Сердце Крыма», открыл школу дикции, а также вместе с женой выступал с концертами в Керчи и Симферополе. Автору удалось обнаружить лишь один прозаический отрывок Г. Золотухина, датированный «Симферополь, 15 декабря 1916 г.», опубликованный в керченской газете «Южная почта» (1916. № 291. 25 декабря. С. 1). Однако ни газеты «Сердце Крыма», ни каких-либо иных сведений о ней не найдено.

[192] Об этом турне см. также в книгах В. Каменского «Его-моя биография великого футуриста» (М., 1918. С. 165—171), «Жизнь с Маяковским» (М., 1940. С. 185—186), «Путь энтузиаста» (Пермь, 19168. С. 193—194).

[193] <Объявление> // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 81. 10 апреля. С. 1.

[194] Это и другие выступления В. Каменского и В. Гольцшмидта в Крыму оплачивались Ялтинской городской думой (*Печорин Л. <Бадюл Л.Г.>*. Чем люди живы // Ялтинская жизнь. 1916. № 94. 7 мая. С. 3).

[195] Лекция футуристов // Ялтинская жизнь. 1916. № 74. 14 апреля. С. 3.

[196] *Селиванов И.* Мотивы дня // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 85. 17 апреля. С. 3.

[197] Вечер футуристов // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 82. 14 апреля. С. 3.

[198] <Объявление> // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 96. 30 апреля. С. 1.

[199] *Астахов Л.* Алупка (от нашего корреспондента) // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 98. 3 мая. С. 3.

[200] <Объявление> // Русская Ривьера. Ялта, 1916. № 98. 3 мая. С. 1.

[201] Лекция футуристов // Ялтинская жизнь. 1916. № 93. 6 мая. С. 3.

[202] *Каменский В.* Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 194.

[203] Футурист В. Гольцшмидт и артистка Либекинд // Ялтинская жизнь. 1916. № 95. 8 мая. С. 3.

[204] Тоже футуристы // Южная мысль. Одесса, 1916. № 1549. 10 мая. С. 3.

[205] <Объявление> // Пермская жизнь. 1916. № 159. 11 июня. С. 1.

[206] *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 172—173.

[207] Завершение лекции футуристов // Пермская жизнь. 1916. № 161. 14 июня. С. 3. См. также: *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 173; *Каменский В.* Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 186.

[208] <Объявление> // Пятигорское эхо. 1916. № 144. 1 июля. С. 1.

[209] Лекция футуристов // Пятигорское эхо. 1916. № 146. 3 июля. С. 3.

[210] *Нунций.* Кто как понял футуристов // Кавказский край. Пятигорск, 1916. № 149. 7 июля. С. 3; *Лавич* <*А. Лаврович*?>. На футуристах // Пятигорское эхо. 1916. № 148. 6 июля. С. 3.

[211] *Лавич.* На футуристах // Пятигорское эхо. 1916. № 148. 6 июля. С. 3.

[212] <Объявление> // Пятигорское эхо. 1916. № 149. 7 июля. С. 1.

[213] <Объявление> // Пятигорское эхо. 1916. № 153. 12 июля. С. 1.

[214] <Объявление> // Кавказский край. Пятигорск, 1916. № 154. 13 июля. С. 1.

[215] <Объявление> // Терек. Владикавказ, 1916. № 5542. 17 июля. С. 1.

[216] *Г. Ил-н* <*Г. Ильин*>. Вечер футуристов // Терек. Владикавказ, 1916. № 5543. 19 июля. С. 3.

[217] Приводим тезисы этой лекции: «От Искусства к жизни, к совершенствам. Жизнь сегодня — для завтра. Обновление чувств под влиянием Современности. Новый человек — новая красота. Творческие предчувствия Грядущего. Живое искусство: платье, жилище, единая семья. Сверхчеловечество» (Пятигорское эхо. 1916. № 172. 3 августа. С. 1).

[218] <Объявление> // Пятигорское эхо. 1916. № 174. 5 августа. С. 1; <Афиша> // РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 2. Е.х. 60. Л. 2.

[219] *Мих. Ис. Г-г.* Вечер футуристов В. Каменского и В. Гольцшмидта (Кисловодск — Курзал —5 августа) // Пятигорское эхо. 1916. № 177. 10 августа. С. 3.

[220] <Объявление> // Пятигорское эхо. 1916. № 192. 28 августа. С. 1.

[221] *Каменский В.* Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 195.

[222] *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 181.

[223] <Объявление> // Кавказ. Тифлис, 1916. № 202. 8 сентября. С. 1.

[224] <Объявление> // Тифлисский листок. 1916. № 203. 8 сентября. С. 1; <Афиша> // РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 2. Е.х. 60. Л. 4.

[225] *Камский Я.И.* На вечере футуристов // Закавказская речь. Тифлис, 1916. № 203. 10 сентября. С. 3. См. также: *А. К-ли* <*А.И. Канчели*>. Вечер футуристов // Кавказское слово. Тифлис, 1916. № 200. 10 сентября. С. 4.

[226] <Объявление> // Кавказский телеграф. Баку, 1916. № 51. 12 сентября. С. 1.

[227] <Объявление> // Баку. 1916. № 202. 14 сентября. С. 1.

[228] *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 182.

[229] <Объявление> // Тифлисский листок. 1916. № 210. 20 сентября. С. 1; <Объявление> // Кавказ. Тифлис, 1916. № 210. 20 сентября. С. 1.

[230] Фактически кружок будетлян сложился на рубеже 1909/1910 годов, а сборник «Садок Судей» издан весной 1910 года. Каменский сознательно относит возникновение группы будетлян к 1908 году, чтобы подчеркнуть независимость русских футуристов от итальянских.

[231] Цитата из стихотворения, опубликованного под названием «Одеяния» в сборнике «Молоко кобылиц» (М., 1914). В книге В. Каменского «Девушки босиком» (Тифлис, 1916) оно опубликовано под названием «Четыре времени».

[232] См. примеч. 173.

[233] Неточная цитата из стихотворения «На великий пролом», опубликованного в книге В. Каменского «Девушки босиком» (Тифлис, 1916. С. 4).

[234] В. Каменский купил землю и построил дом на реке Каменке во второй половине 1912 — первой половине 1913 года. В сентябре 1913 года им был построен и успешно испытан аэроход. Подробнее см.: *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 117—121; *Гинц С.* Василий Каменский. Пермь, 1974. С. 88—90.

[235] *Саба.* Футуристы // Закавказская речь. Тифлис, 1916. № 213. 23 сентября. С. 3. Приведенное стихотворение искажено. Опубликовано под названием «Моя молитва» в книге В. Каменского «Девушки босиком» (Тифлис, 1916. С. 91).

[236] <Б.п.> Футуристы в Тифлисе // Закавказская речь. Тифлис, 1916. № 214. 24 сентября. С. 3; <Б.п.> Футуристический вечер в пользу союза городов // Закавказская речь. Тифлис, 1916. № 214. 24 сентября. С. 3.

[237] Открытие литературно-художественного салона // Отклики Тифлиса. 1916. № 225. 30 сентября. С. 2.

[238] *Шишмарев Ф.* У А.И. Куприна (беседа) // Кавказское слово. Тифлис, 1916. № 216. 30 сентября. С. 1.

[239] Буль Клементий Осипович — борец, осенью 1916 выступал в Тифлисе в цирке бр. Есиковских.

[240] Заикин Иван Михайлович (1880—1948) — авиатор и борец, в то время — чемпион мира по борьбе. Осенью 1916 года выступал в Тифлисе в цирке бр. Есиковских.

[241] Поддубный Иван Максимович (1870—1949) — борец, осенью 1916 года выступал в цирке бр. Есиковских.

[242] *Х.* Лекции А.И. Куприна // Закавказская речь. Тифлис, 1916. № 221. 4 октября. С. 3.

[243] Там же. С. 3. См. также: *Н.Д.* Лекции А.И. Куприна // Тифлисский листок. 1916. № 223. 6 октября. С. 3.

[244] *Жиль Блаз.* Желтая книга // Кавказское слово. Тифлис, 1916. № 226. 13 октября. С. 3.

[245] *—й.* Борьба // Закавказская речь. Тифлис, 1916. № 223. 6 октября. С. 4.

[246] Вечер Куприна и футуристов // Закавказская речь. Тифлис, 1916. № 222. 5 октября. С. 3. Газетных отчетов или мемуарных заметок об этом вечере не найдено.

[247] *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 184; *Каменский В.* Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 196—200.

[248] <Объявление> // Кутаисские вести. 1916. № 348. 13 октября. С. 2.

[249] Футуристы в Кутаиси // Кавказское слово. Тифлис, 1916. № 232. 20 октября. С. 3.

[250] В середине декабря 1916 года состоялся его вечер в Петрограде.

[251] 23 октября В. Каменский выступал в цирке дважды: утром и вечером. В книге «Его-моя биография великого футуриста» (М., 1918. С. 185) Каменский ошибочно пишет о восьми гастролях в цирке.

[252] <Объявление> // Закавказская речь. Тифлис, 1916. № 235. 20 октября. С. 1.

[253] <Объявление> // Закавказская речь. Тифлис, 1916. № 237. 22 октября. С. 1.

[254] *А.М.* Футуризм в цирке // Кавказское слово. Тифлис, 1916. № 234. 22 октября. С. 4.

[255] То да се // Театральная газета. Москва, 1916. № 45. 6 ноября. С. 15.

[256] *А.М.* Футуризм в цирке // Кавказское слово. Тифлис, 1916. № 234. 22 октября. С. 4.

[257] <Объявление> // Кавказское слово. Тифлис, 1916. № 256. 18 ноября. С. 1.

[258] *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 186.

[259] В. Каменский вспоминал: «<...> известный антрепренер Федор Долидзе подписал со мной контракт на 15 гастролей по Кавказу и России с 1 февраля» (*Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 197). Здесь явная неточность: либо выступлений было 13, либо контракт начался с января 1917 года.

[260] <Объявление> // Батумские вести. 1917. № 2124. 5 (18) января. С. 1.

[261] *К-о.* Заметки // Батумские вести. 1917. № 2126. 8 января. С. 3.

[262] <Объявление> // Тифлисский листок. 1917. № 17. 21 января. С. 1.

[263] К лекции Василия Каменского // Тифлисский листок. 1917. № 13. 17 января. С. 3; Лекция В. Каменского // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 19. 24 января. С. 4.

[264] <Объявление> // Тифлисский листок. 1917. № 17. 21 января. С. 1.

[265] *Н.Д.* На вечере футуристов // Тифлисский листок. 1917. № 20. 25 января. С. 3.

[266] <Объявление> // Тифлисский листок. 1917. № 28. 4 февраля. С. 1; <Объявление> // Тифлисский листок. 1917. № 29. 5 февраля. С. 1.

[267] *N.* Футуристы // Закавказская речь. Тифлис, 1917. № 31. 8 февраля. С. 3.

[268] <Объявление> // Тифлисский листок. 1917. № 28. 4 февраля. С. 1.

[269] Следует отметить, что замысел подобных турне по Сибири и Японии, реализованных футуристами в ближайшие годы, относится именно к началу 1917 года и не связан с последующими политическими событиями.

[270] <Объявление> // Кутаисские вести. 1917. № 442. 14 февраля. С. 2.

[271] <Объявление> // Каспий. Баку, 1917. № 38. 17 февраля. С. 1; <Объявление> // Каспий. Баку, 1917. № 40. 19 февраля. С. 1.

[272] *М.* «Лекции» В. Каменского // Каспий. Баку, 1917. № 41. 21 февраля. С. 5.

[273] <Объявление> // Отклики Кавказа. Армавир, 1917. № 42. 23 февраля. С. 1.

[274] *Перович Я.В.* Лекция В.В. Каменского // Отклики Кавказа. Армавир, 1917. № 44. 25 февраля. С. 2.

[275] *Перович Я.В.* Лекции В.В. Каменского // Отклики Кавказа. Армавир, 1917. № 42. 23 февраля. С. 3.

[276] Отчеты о вечере не найдены.

[277] <Объявление> // Кубанский край. Екатеринодар, 1917. № 2282. 28 февраля. С. 3.

[278] *Кто-то близкий.* Песнь энтузиазму (Лекция футуриста Каменского) // Кубанский курьер. Екатеринодар, 1917. № 2285. 3 марта. С. 3. См. также: *Розанов Н.* Лекция футуриста // Кубанский край. Екатеринодар, 1917. № 1849. 2 марта. С. 2—3.

[279] *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 197—198.

[280] *Каменский В.* Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 201—203.

[281] <Объявление> // Донские областные ведомости. Новочеркасск, 1917. № 52. 5 марта. С. 1.

[282] *Каменский В.* Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 203. См. также: *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 199.

[283] <Объявление> // Приазовский край. Ростов-на-Дону, 1917. № 60. 5 марта. С. 1.

[284] *Каменский В.* Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 203.

[285] <Объявление> // Приазовский край. Ростов-на-Дону, 1917. № 60. 5 марта. С. 1.

[286] *Каменский В.* Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 203.

[287] <Объявление> // Южный край. Харьков, 1917. № 13924. 10 (23) марта. С. 1.

[288] <Объявление> // Курская быль. 1917. № 62 (3152). 8 марта. С. 1; <Объявление> // Курский край. 1917. № 3. 10 марта. С. 1. Отчетов о вечере не найдено. Сам В. Каменский в своих мемуарах не упоминает об этом выступлении.

[289] <Объявление> // Утро России. 1917. № 80. 25 мая. С. 7.

[290] *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 201. В более поздних мемуарах Каменского вечер ошибочно назван «Первым республиканским вечером искусств», а также приводятся другие списки участников вечера (см.: *Каменский В.* Путь энтузиаста. М., 1931. С. 247; *Каменский В.* Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 187—189).

[291] *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 201, 202.

[292] *С.В. <С. Виноградов>.* Футуристы в Екатеринбурге // Уральская жизнь. Екатеринбург, 1917. № 79. 14 апреля. С. 3.

[293] *Виноградов С.* Аккорды жизни // Уральская жизнь. Екатеринбург, 1917. № 82. 18 апреля. С. 3.

[294] <Б.п.> Лекция-вечер футуристов // Уральская жизнь. Екатеринбург, 1917. № 82. 18 апреля. С. 3.

295 *С.Ч.* Лекция футуристов // Зауральский край. Екатеринбург, 1917. № 87. 22 апреля. С. 3.

296 Стихотворение опубликовано в сборнике «Четыре птицы» (М., 1916. С. 59—61).

297 Вероятно, имеется в виду стихотворение «Четыре времени», опубликованное в книге В. Каменского «Девушки босиком» (Тифлис, 1916).

298 *С.В. <С. Виноградов>*. Лекция-вечер футуристов // Уральская жизнь. Екатеринбург, 1917. № 85. 22 апреля. С. 3.

299 *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 202.

300 <Объявление> // Пермская жизнь. 1917. № 495. 25 августа. С. 1. Отчетов о вечерах не найдено, однако в своих воспоминаниях В. Каменский упоминает о выступлениях в Перми летом 1917 года.

301 <Объявление> // Речь. 1916. № 334. 4 декабря. С. 2.

302 Лекция футуриста // Зауральский край. Екатеринбург, 1917. № 14. 18 января. С. 2.

303 Несостоявшаяся лекция // Зауральский край. Екатеринбург, 1917. № 20. 25 января. С. 3.

304 <Объявление> // Русское слово. 1917. № 40. 18 февраля. С. 1.

305 <Объявление> // Челябинский листок. 1917. № 1797. 25 апреля. С. 2.

306 Не исключено, что в период между 25 апреля и 5 мая 1917 аналогичное выступление состоялось в Кургане.

307 <Объявление> // Омский телеграф. 1917. № 96. 5 мая. С. 1.

308 <Б.п.> Лекция футуристов // Омский телеграф. 1917. № 98. 7 мая. С. 3.

309 Возможно, выступление гастролеров в период между 5 и 16 мая 1917 состоялось также в Новониколаевске.

310 <Объявление> // Сибирская жизнь. Томск, 1917. № 102. 16 мая. С. 1.

311 <Объявление> // Свободная Сибирь. Красноярск, 1917. № 36. 20 мая. С. 1.

312 <Объявление> // Иркутская жизнь. 1917. № 121. 26 мая. С. 1.

313 <Б.п.> Лекция футуристов // Иркутская жизнь. 1917. № 124. 1 июня. С. 3.

314 <Объявление> // Забайкальская новь. Чита, 1917. № 2799. 28 мая. С. 1.

315 Лекции // Дальний Восток. Владивосток, 1917. № 131. 2 июня. С. 5.

316 К этим причинам относятся как плохая сохранность газетных комплектов периода Гражданской войны, так и отсутствие в них частных объявлений.

317 <Объявление> // Рабоче-крестьянский нижегородский листок. 1918. № 89. 28 (15) апреля. С. 1.

318 *Покровский В.* Лекции Гольцшмидта // Свободная Пермь. 1919. № 15. 17 января. С. 3.

319 <Извещения> // Коммунар. Тула, 1918. № 73. 1 октября. С. 7.

320 *Высокомирный Е.* «Сфутурился» // Тульская молва. 1918. № 3228. 4 октября. С. 4.

321 Местная жизнь // Известия Старо-Оскольского Уездного Исполнительного комитета Совета рабочих, красноармейских и крестьянских депутатов. 1918. № 5. 20 октября. С. 3.

322 <Объявление> // Освобождение России. Пермь, 1919. № 9. 12 января. С. 1. См. также: *Курдов В.И.* Памятные дни и годы. СПб., 1994. С. 11.

323 *Покровский В.* Лекция Гольцшмидта // Свободная Пермь. 1919. № 15. 17 января. С. 3.

324 Лекции футуристов // Уральская жизнь. Екатеринбург, 1919. № 30. 9 февраля. С. 3.

325 Вероятно, имеется в виду вечер футуристов 21 декабря 1918 с участием Д. Бурлюка и Д. Виленского. См. «Большое сибирское турне Д. Бурлюка».

326 Вечер футуристов // Наш Урал. Екатеринбург, 1919. № 32. 12 февраля (30 января). С. 3.

327 *Виноградов С.* Аккорды жизни // Уральская жизнь. Екатеринбург, 1919. № 34. 14 февраля. С. 2.

[328] <Б.п.> Лекция футуриста Гольцшмидта // Свободное слово. Тюмень, 1919. № 41. 26 февраля. С. 3.

[329] Футуристы // Сегодня. Томск, 1919. № 7. 15 марта. С. 2.

[330] Мелочи // Сегодня. Томск, 1919. № 9. 17 марта. С. 2.

[331] Лекции и выставка футуристов // Сибирская жизнь. Томск, 1919. № 51. 14 марта. С. 3.

[332] Вечер футуристов в университете // Сибирская жизнь. Томск, 1919. № 55. 19 марта. С. 3.

[333] *С-ын М. <М. Синицын>*. «Лекция поэзо-вечер» // Сибирская жизнь. Томск, 1919. № 60. 25 марта. С. 3. См. также: *В. В-ий*. Футуристы или бесстыдники // Русская речь. Новониколаевск, 1919. № 73 (146). 6 апреля. С. 2.

[334] См., например: *Менестрель*. Беременные мужчины // Сегодня. Томск, 1919. № 19. 27 марта. С. 2.

[335] Курсы и лекции // Новости жизни. Харбин, 1919. № 85. 26 апреля. С. 3.

[336] См.: *Кандыба В.И.* История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока 1858—1938. Владивосток, 1985. С. 87.

[337] В отличие от В. Гольцшмидта Д. Бурлюк ходил в цилиндре, буйной шевелюры не имел, а серьгу надел только в Америке. К тому же в мае 1919 года его не было во Владивостоке.

[338] *De'Valois*. Футуристы // Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 97. 20 мая. С. 1.

[339] Брак футуриста с камчадалкой // Лель. 1919. № 1. 15 ноября. С. 4.

[340] Там же. С. 4.

[341] «Среди японского текста статья эта напечатана на русском языке. В своем небольшом очерке неугомонный футурист жизни старается привить детям страны Восходящего солнца "футуристическую бациллу". В статье, между прочим, немало говорится о сильной личности, о стадности общества, об индивидуализме и о великой миссии футуризма» (Футурист жизни // Эхо. Владивосток, 1920. № 157. 21 января. С. 4).

[342] Сильное впечатление И. Северянин произвел на гимназиста Г. Шенгели во время «Первой олимпиады футуризма» в Керчи (13 января 1914). (*Коркина Е.Б.* Георгий Шенгели об Игоре Северянине // Таллинн. 1987. № 3. С. 89—90; *Перельмутер В.* Живущий на маяке // Г. Шенгели. Иноходец. М., 1997. С. 17—18).

[343] Куклярский Федор Федорович (ок. 1870—1923) — философ.

[344] *Азаров В.* Символизм и футуризм (Лекция Г. Шенгели) // Керченский курьер. 1914. № 146. 2 июля. С. 2—3.

[345] *А.* Лекция поэта Г. Шенгели // Южная почта. Керчь, 1914. № 145. 1 июля. С. 2—3.

[346] <Объявление> // Южный край. Харьков, 1917. № 13977. 13 (26) апреля. С. 1.

[347] *Грей М.* «Новое Пушкинство» — в литературно-художественном кружке // Южный край. Харьков, 1917. № 13981. 15 апреля. С. 7.

[348] Указание на то, что «за участие в публичных выступлениях футуристов» он был исключен в 1913 году из Московского училища Живописи, Ваяния и Зодчества (*Мамонтова Г.А.* Дмитрий Васильевич Петровский (1892—1955) // Русские писатели. Поэты (Советский период). Т. 19. СПб., 1996. С. 33), основано, по устному сообщению Г. Мамонтовой автору, на автобиографических данных. Однако «футуристическая» мотивировка этого события вызывает сомнения, поскольку, во-первых, имя Петровского ни разу не упоминалось ни в 1913, ни в 1914 году среди участников футуристических выступлений; во-вторых, даже известных Маяковского и Бурлюка исключили за то же самое лишь в феврале 1914 года; в-третьих, сам факт обучения Д. Петровского в МУЖВЗ весьма сомнителен, поскольку в архиве МУЖВЗ, хранящемся в РГАЛИ, личное дело Д. Петровского отсутствует, а его имя ни разу не упоминается ни в списках учащихся, ни в списках вольнослушателей. В то же время возможно, что именно в

это время у Петровского возник интерес к футуризму, не получивший, однако, в эти годы воплощения в каких-либо совместных выступлениях.

[349] Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т. IV. Л., 1930. С. 139. В тенденциозной статье-рецензии Г. Амелина и В. Мордерер (Русская мысль. Париж, 1997. № 4201. 11—17 декабря. С. 14) этот эпизод ошибочно трактуется как «литературный анекдот» и «завиральная история».

[350] <Б.п.> Раскаявшийся футурист // Утро России. 1916. № 91. 31 марта. С. 4.

[351] *Петровский Д.* Воспоминания о Велемире Хлебникове. М., 1926. С. 18—20.

[352] <Афиша> // Велимир Хлебников. Творения. М., 1987. С. 102.

[353] Вероятно, имеется в виду изображение контррельефов Татлина.

[354] <Б.п.> Футуристы в Царицыне // Царицынский вестник. 1916. № 5175. 28 мая. С. 1.

[355] *Петровский Д.* Воспоминания о Велемире Хлебникове. М., 1926. С. 20.

[356] По свидетельству Д. Петровского, он читал стихи Хлебникова, Маяковского, Асеева, Бурлюка и свои.

[357] <Б.п.> Лекция футуристов // Волго-Донской край. Царицын, 1916. № 115. 27 мая. С. 3.

[358] <Объявление> // Утро. Харьков, 1915. № 2628. 10 апреля. С. 1; <Объявление> // Утро. Харьков, 1915. № 2629. 11 апреля. С. 1.

[359] *С.Б. <С. Богомолов>*. Театр Сарматова // Утро. Харьков, 1915. № 2628. 10 апреля. С. 7.

[360] Суммизм. Каталог выставки картин новейших течений в живописи художника-новатора Сергея Подгаевского. Полтава, 1916.

[361] Там же.

[362] <Объявление> // Полтавский день. 1916. № 839. 24 января. С. 1.

[363] *Краснов П.* На выставке Сергея Подгаевского // Полтавский день. 1916. № 844. 3 февраля. С. 2.

[364] *Л-ов Б.* Выставка работ дома для умалишенных // Полтавский вестник. 1916. № 4000. 30 января. С. 2.

[365] *W.* Суммистские ребусы // Полтавский день. 1916. № 865. 25 февраля. С. 2—3.

[366] Очевидно, имеется в виду живописная суммистская скульптура № 363 «Моя последняя любовь».

[367] Вероятно, имеется в виду работа № 71 «Аполлон и три грации в масках», помещенная в разделе «Пуантилизм».

[368] Работа под этим названием № 291 была помещена в разделе футуристических произведений.

[369] *Круро.* Еще о картинах г-на Подгаевского // Полтавский вестник. 1916. № 4002. 2 февраля. С. 3.

[370] *Ал. П-ий.* Новое в искусстве // Полтавский вестник. 1916. № 4004. 5 февраля. С. 2—3.

[371] <Объявление> // Полтавский вестник. 1916. № 4007. 9 февраля. С. 1.

[372] *Ющевский С.* Наглость ли безграничная, глупость ли непроходимая? // Полтавский вестник. 1916. № 4009. 11 февраля. С. 3. См. также: *Благовещенский Н.* Мои впечатления // Полтавский вестник. 1916. № 4019. 23 февраля. С. 3.

[373] *Лебединский В.* Мученик идеи // Полтавский день. 1916. № 860. 19 февраля. С. 2.

[374] Открытое письмо художнику-новатору Сергею Подгаевскому // Полтавский день. 1916. № 861. 20 февраля. С. 4.

[375] <Объявление> // Русское слово. 1917. № 130. 10 июня. С. 1, 4.

[376] <Объявление> // Полтавский день. 1918. № 30 (1388). 18 (5) июня. С. 1.

[377] *Бурлюк Д.* Воспоминания отца русского футуризма / Публ. Е. Чижова <О.Л. Лейкинд> и Д. Ксенина <Д.Я. Северюхин> // Минувшее. Вып. 5. Париж, 1988. С. 35; *Янбухтина А.* Давид Бурлюк и Александр Тюлькин // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа, 1993. С. 216. По словам Д. Бурлюка, в это

время он сам занимался поставками сена для армии (*Бурлюк Д.* Стихи. Картины. Автобиография. К 25-летию художественно-литературной деятельности. Нью-Йорк, 1924. С. 45).

[378] <Б.п.> Выставка картин // Уфимская жизнь. 1916. № 444. 26 октября. С. 3; Б.Р. С выставки картин // Уфимская жизнь. 1916. № 448. 30 октября. С. 3—4.

[379] Выставка картин в пользу жертв революции // Вперед! Уфа, 1917. № 6. 25 марта. С. 3.

[380] *Янбухтина А.* Давид Бурлюк и Александр Тюлькин // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа, 1993. С. 218.

[381] <Объявление> // Волжское слово. Самара, 1917. № 51. 5 марта. С. 1.

[382] Каталог выставки картин Давида Бурлюка. Самара, 1917.

[383] Там же. С. 4—5.

[384] Там же. С. 6.

[385] *Спасский С.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 84—90.

[386] *Бурлюк Д.* Воспоминания отца русского футуризма / Публ. Е. Чижова и Д. Ксенина // Минувшее. Вып. 5. Париж, 1988. С. 35.

[387] Выставка картин // Вперед! Уфа, 1917. № 153. 30 сентября. С. 3; <Объявление> // Вперед! Уфа, 1917. № 161. 10 октября. С. 1.

[388] Искусствоведческий анализ работ башкирского периода Д. Бурлюка см. в работах: *Теребилова В.М.* Становление изобразительного искусства в Башкирии (1917—1937) (Дипломная работа). Л., 1967 // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 2. Д. 1100. Л. 16—19, 84—97; *Евсеева С.В.* «Цветы не вянущих огней»... // Фактура и цвет. 1. Уфа, 1994. С. 24—29; *Янбухтина А.* Давид Бурлюк и Александр Тюлькин // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа, 1993. С. 219—224.

[389] В литературе о Д. Бурлюке до самого последнего времени еще иногда кочует легенда о некой московской выставке «Бубнового валета» в январе 1918 года, носившей название «Опоздавший ангел мира» (см., например: Фактура и цвет. Уфа, 1994. С. 25). Легенда эта порождена некритичным использованием текстов самого Д. Бурлюка (*Бурлюк Д.* Стихи. Картины. Автобиография. К 25-летию художественно-литературной деятельности. Нью-Йорк, 1924. С. 45). Между тем давно известно, что «Опоздавший ангел мира» — лишь название одной из картин Д. Бурлюка, демонстрировавшихся в Москве.

[390] Д. Бурлюк демонстрировал 5 работ реалистического характера.

[391] *Бурлюк Д.* Литература и художество в Сибири и на Дальнем Востоке (1919—22 г.) // Новая русская книга. Берлин, 1922. № 2. С. 44. Позже Д. Бурлюк приводил другие цифры: 107 картин в Уфе, 54 — в народном доме села Буздяк (*Бурлюк Д.* Энтелехизм. Теория. Критика. Стихи. Картины. Нью-Йорк, 1931. С. 3).

[392] *Бурлюк Д.* Воспоминания отца русского футуризма / Публ. Е. Чижова и Д. Ксенина // Минувшее. Вып. 5. Париж, 1988. С. 35.

[393] В художествен. кружке // Голос рабочего. Уфа, 1918. № 145. 20 (7) сентября. С. 4.

[394] Объявления. Приложение к газете «Великая Россия» (Уфа, 1919. № 25. 20 апреля).

[395] Художественная выставка // Великая Россия. Уфа, 1919. № 20. 13 апреля. С. 3.

[396] Подробнее см.: *Янбухтина А.* Давид Бурлюк и Александр Тюлькин // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа, 1993. С. 223—231.

[397] *Туфанов А.* На пути к вечной юности // Северный гусляр. 1915. № 10—11. С. 38.

[398] См.: *Туфанов А.* Символическое творчество и любовь // Северный гусляр. 1915. № 5. 25 февраля. Стб. 13—20; № 6. 11 марта. Стб. 15—20.

[399] Одна из его статей об искусстве так и называлась «Об эго-футуризме» (Свежие силы. 1914. Кн. 1. С. 194—198). См. также: *Морев Г.* К истории русского авангарда: «Новый эго-футуризм» А.В. Туфанова // Europa Orientalis. 1998. Vol. 17. № 1. С. 225—235; То же // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000. С. 557—564.

[400] *Туфанов А.* Эолова арфа. Пг., 1917. С. 12.

[401] Книга А.В. Туфанова «Эолова арфа», вышедшая тиражом 1000 экз., зарегистрирована «Книжной летописью» 31 октября —7 ноября 1916.

[402] *Туфанов А.* О новом правописании // Вестник Временного правительства Северной области. Архангельск, 1919. № 165. 30 июля. С. 2. См. также: Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 118.

[403] *Иволгин <А. Туфанов>*. Геройская смерть доктора Н.В. Туфанова // Русский Север. Архангельск, 1919. № 17. 11 марта. С. 2.

[404] Там же. С. 2

[405] Там же. С. 2.

[406] *Мальский И.* Разгром ОБЭРИУ: материалы следственного дела // Октябрь. 1992. № 11. С. 167.

[407] По словам самого Туфанова, главным следствием от внедрения его идей в практику «весь школьный строй» должен быть опрокинут, все учебники аннулированы (*Туфанов А.* Ушкуйники. Berkley, 1991. С. 171. Далее: Туфанов 1991).

[408] Вечер памяти Тургенева // Вестник Временного правительства Северной области. 1918. № 27. 12 ноября. С. 2.

[409] Новиков Алексей Никандрович — член Социалистического блока (РСДРП и ПСР), гласный Архангельской городской думы.

[410] Вероятно, Шнеер Давид Наумович — член Социалистического блока (РСДРП и ПСР), гласный Архангельской городской думы, в декабре 1918 года вошел в театральную комиссию при Городской думе.

[411] Мацкевич Семен Николаевич — член Социалистического блока (РСДРП и ПСР), гласный Архангельской городской думы, в декабре 1918 вошел в театральную комиссию при Городской думе. Расстрелян в 1920 году по постановлению Аргубчека.

[412] Иванов А.А. — член Временного правительства Северной области.

[413] Долинин (Искоз) Аркадий Семенович (1880—1968) — литературовед, критик. В 1918—1920 годах редактировал литературный отдел в газете «Возрождение Севера». Впоследствии преподавал в петроградских вузах.

[414] *Наблюдатель.* Из жизни литературно-художественных кружков // Северное утро. Архангельск, 1918. № 229. 18 (5) ноября. С. 2.

[415] Некоторое время в ноябре—декабре 1918 года газета «Возрождение Севера» подвергалась цензуре, а № 91 от 10 декабря вышел даже без передовой статьи. Однако неизвестно, подвергался ли цензуре литературный отдел газеты.

[416] Письмо в редакцию // Северное утро. Архангельск, 1919. № 33. 6 февраля (24 января). С. 2.

[417] Васильев Василий Владимирович (псевд. Гадалин, 1890—1959) — поэт, журналист. Приехал в Архангельск из Ревеля. В 1920 году эмигрировал в Ригу.

[418] Имеется в виду идейный устав кружка, написанный А. Туфановым (не найден). Согласно А. Туфанову, существует «внешнее Я (статическое)», живущее во внешнем мире, и внутреннее — Сам. В автобиографии (1922) Туфанов писал: «Самим Собою я бываю только в стихах» (*Туфанов А.* Автобиография / Публ. Н. Богомолова // Русский авангард в кругу европейской культуры. Тезисы и материалы. М., 1993. С. 92. Далее: Туфанов 1993). Наглядный пример подобной дифференциации Туфанов демонстрировал, продолжая сотрудничать в газете «Возрождение Севера» под псевдонимом А. Беломорцев после объявления о выходе из числа сотрудников этой газеты. Сотрудничество касалось только «внешнего Я»; стихов, т.е. творчества Самого Себя, после объявления о выходе он больше в этой газете не публиковал.

[419] <Б.п. — А. Туфанов?>. Новый литературно-художественный кружок // Вестник Временного правительства Северной области. Архангельск, 1918. № 30. 15 ноября. С. 4. В автобиографии (1925) Туфанов указывает, что три раза создавал группы учеников. Видимо, «Северный Парнас» являлся первой из этих групп.

[420] Новый журнал // Северное утро. Архангельск, 1919. № 20. 24 (11) января. С. 2. Название журнала связано с идеей А. Туфанова об уходе из внешнего

мира «к Самому Себе, в Эолию». Ср. название первой книги стихов А. Туфанова «Эолова арфа».

[421] Известия Архангельского Общества изучения Русского Севера. 1919. № 3/4. С. 91—92.

[422] Из жизни литературно-художественных кружков // Северное утро. Архангельск, 1919. № 59. 7 марта. С. 2; Вечер футуризма // Вестник Временного правительства Северной области. Архангельск, 1919. № 62. 22 марта. С. 2; Доклады о футуризме // Северное утро. Архангельск, 1919. № 74. 22 марта. С. 2.

[423] Доклады о футуризме // Вестник Временного правительства Северной области. Архангельск, 1919. № 60. 20 марта. С. 3.

[424] Это подтверждает и сам Туфанов, отметивший во вступительной статье книги «К зауми»: «<...> в течение последних 4-х лет я задался целью установить имманентный телеологизм фонем, т.е. определенную функцию для каждого “звука”: вызывать определенные ощущения движений» (октябрь 19123).

[425] Подробнее о работе А. Туфанова в белогвардейском агитпропе см.: *Крусанов А.* А.В. Туфанов: архангельский период (1918—1919) // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 92—107.

[426] Награждение русского героя крестом «D.S.O.» // Вестник Временного правительства Северной области. Архангельск, 1919. № 175. 10 августа. С. 2.

[427] Награждение убитого героя-доктора Н.В. Туфанова // Северное утро. Архангельск, 1919. № 208. 13 августа. С. 2. Золотой крест «D.S.O.» — «Distinguished Service Order» — был учрежден в 1886 году королевой Викторией. Орденом награждались британские офицеры и офицеры, сотрудничавшие с британской армией, за выдающиеся заслуги на войне. С течением времени «D.S.O.» превратился в награду за доблесть, который по степени значимости шел сразу за Викторианским крестом (высший орден Великобритании). Во время 1-й мировой войны орден давался слишком свободно, в больших количествах им награждались штабные офицеры, что значительно снизило его престижность.

[428] *Г-н <В.В. Гадалин?>*. Выставка картин // Северное утро. Архангельск, 1919. № 243. 17 (4) сентября. С. 2.

[429] *Л.* О выставке // Возрождение Севера. Архангельск, 1919. № 202. 14 сентября. С. 4.

[430] Туфанов 1993. С. 91.

[431] В автобиографии (1925) Туфанов упоминает о пребывании в Обдорске (ныне Салехард Тюменской обл.), Нарымском крае, Омске, Екатеринбурге (Туфанов 1991. С. 172). Отметим курьезный слух: в сентябре 1920 года читинская газета «Забайкальская новь» (1920. № 3554. 30 сентября. С. 4) опубликовала анонимную заметку «Кончина поэта Туфанова», в которой сообщалось, будто А. Туфанов умер в Томске от сыпного тифа.

[432] <Извещения> // Известия Галичского Уездного Исполкома. 1920. № 83. 23 мая. С. 2.

[433] Впоследствии (1922) Туфанов вспоминал о реакции на это его утверждение: «В г. Галиче, Костр<омской> губ. для защиты вселенной хотели было привлечь меня к судебной ответственности, но вовремя спохватились и оставили меня в покое» (Туфанов 1993. С. 92—93).

[434] *Э.* Лекция тов. Туфанова // Известия Галичского Уездного Исполкома. 1920. № 86. 27 мая. С. 2.

[435] Вечер музыки и стихов // Известия Галичского Уездного Исполкома. 1920. № 85. 26 мая. С. 2.

[436] <Извещения> // Известия Галичского Уездного Исполкома. 1920. № 83. 23 мая. С. 2.

[437] Извещения // Известия Галичского Уездного Исполкома. 1920. № 86. 27 мая. С. 2.

[438] Извещения // Известия Галичского Уездного Исполкома. 1920. № 90. 2 июня. С. 2.

[439] Соколов — заведующий гарнизонным политпросветотделом.

[440] <Б.п.> Лекция футуриста // Известия Галичского Уездного Исполкома. 1920. № 92. 4 июня. С. 2.

[441] *Беломорцев*. Двухсотлетний обман // Известия Галичского Уездного Исполкома. 1920. № 182. 21 октября. С. 2.

[442] Съезд волостных инструкторов по ликвидации безграмотности // Известия Галичского Уездного Исполкома. 1920. № 201. 13 ноября. С. 2.

[443] <Б.п.> Лекция А.В. Туфанова // Известия Галичского Уездного Исполкома. 1920. № 209. 23 ноября. С. 2.

[444] Открытие общеобразовательных курсов // Известия Галичского Уездного Исполкома. 1920. № 211. 25 ноября. С. 2.

[445] На запрос в Государственный архив Костромской области и Центр документации новейшей истории был получен ответ, что сведений об А.В. Туфанове не обнаружено, а документы агитпропов и политпросветов 1920—1921 годов сохранились не полностью.

[446] *Мальский И.* Разгром Обэриу: материалы следственного дела // Октябрь. 1992. № 11. С. 187.

[447] Туфанов 1991. С. 140.

[448] *Пономарев Б.* Литературный Архангельск. События, имена, факты: 1920—1988. Архангельск, 1989. С. 14.

[449] <Объявление> // Известия Архгубисполкома Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов и Губкома РКП (б). 1921. № 250. 9 ноября. С. 2.

[450] <Объявление> // Известия Архгубисполкома. 1921. № 251. 10 ноября. С. 2.

[451] Вечер поэта Каменского // Известия Архгубисполкома. 1921. № 254. 13 ноября. С. 2.

[452] Цит. по: *Пономарев Б.* Литературный Архангельск. События, имена, факты: 1920—1988. Архангельск, 1989. С. 14.

[453] *Каменский В.* Автобиография <1926> // РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 2. Е.х. 6. Л. 9.

[454] *Каменский В.* Автобиография <1925> // РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 2. Е.х. 6. Л. 1—2.

[455] Вечер литераторов // Известия Архгубисполкома. 1921. № 250. 9 ноября. С. 2. О том, что Архангельск был одним из первых городов в северном турне Каменского, свидетельствует также то, что еще на 17 октября 1921 участие Каменского анонсировалось в московском поэтическом вечере. См. также дневниковую запись (30 мая 1922) В. Каменского, в которой он упоминает «о своем путешествии по Сев. Ледовитому океану, о Мурманске, об озерах Карелии, о Сев. Норвегии, о Белом море, об Архангельске. О том, как в Александровске — воротах Ледовитого океана — был на биологической станции <...>». (*Гинц С.* Василий Каменский. Пермь, 1974. С. 162).

[456] Художественная мастерская // Известия Вологодского губ. исп. Комитета советов рабочих и крестьянских депутатов. 1919. № 80. 11 апреля. С. 3.

[457] *Н.Д. <Н.П. Дмитриевский>*. О художественной выставке группы учащихся государственной мастерской // Красный Север. Вологда, 1919. № 113. 17 сентября. С. 3.

[458] *Беляев К.* А вдали... светят счастья огоньки // Красный Север. Вологда, 1919. № 115. 19 сентября. С. 3. Биография художника авангардистской ориентации К. Беляева, к сожалению, неизвестна автору. Обнаружена лишь словесная карикатура на него. См.: *Мунин А.* Художники-вологжане. Вологда, 1958. С. 174.

[459] Художественная выставка // Красный Север. Вологда, 1920. № 219. 29 сентября. С. 2; Выставка государственных художественных мастерских // Красный Север. Вологда, 1920. № 232. 14 октября. С. 2.

[460] Подмастерья Госвохума. Вперед // Красный Север. Вологда, 1920. № 230. 12 октября. С. 2.

[461] *Беляев К.* Где крамешки, там и огошки (Впечатления от выставки) // Красный Север. Вологда, 1920. № 222. 2 октября. С. 2.

[462] Художественная выставка // Красный Север. Вологда, 1921. № 205. 20 сентября. С. 2. Исследователь художественной жизни Вологды А. Мунин достаточно неопределенно писал об открытии в Вологде осенью 1921 года сначала выставки приезжих «орфистов», затем «кубофутуристов» и «беспредметников» и о подражании учащихся Госвохума столичным новшествам (*Мунин А.* Художники-вологжане. Вологда, 1959. С. 173—174). Однако никаких сведений о выставках иногородних, тем более столичных художников в Вологде в 1919—1923 годах не обнаружено. В 1921 году помимо выставки «Сомол» в Вологде состоялись: отчетная выставка учащихся Госвохума (20—31 мая), выставка работ местных художников (май — июнь, Вологодский художественный музей) и 1-я выставка Вологодского товарищества художников (октябрь, Вологодский художественный музей). Источник сведений, приводимых А. Муниным, не найден.

[463] 1-я выставка Вологодского Т-ва художников // Красный Север. Вологда, 1921. № 214. 30 сентября. С. 2.

[464] *Воропанов В.* Вологодская графика 1920-х годов // Художник. 1989. № 3. С. 37.

[465] Художественный техникум был оставлен центром на госснабжении, но Вологодский губоно лишил его дотаций. В тяжелом материальном положении техникум просуществовал до 1924 года.

[466] Художественная выставка // Красный Север. Вологда, 1922. № 219. 27 сентября. С. 3.

[467] Вечер поэзии // Красный Север. Вологда, 1921. № 64. 26 марта. С. 2. Ранее (1920) в Вологде была выпущена книга стихов А.А. Ганина «Звездный корабль».

[468] 2-й вечер поэзии // Красный Север. Вологда, 1921. № 89. 19 апреля. С. 2.

[469] Карикатурное изображение этих выступлений дано А. Муниным: «Весной 1921 года в Вологде развернули свою деятельность столичные “кафисты”. Поэты с дикими завываниями декламировали свои вывернутые наизнанку стихи в помещениях кафе и ресторанов, зазывая публику балаганными остротами» (*Мунин А.* Художники-вологжане. Вологда, 1959. С. 173).

[470] Б. <Рец. на книгу> Алексей Ганин. «Мешок алмазов». Стихи // Красный Север. Вологда, 1921. № 161. 26 июля. С. 2.

[471] Музей искусства в г. Слободском // Вятская правда. 1920. № 56. 7 июля. С. 4.

[472] Почтовый ящик. Петрозаводск, футуристу // Звезда Вытегры. 1919. № 9. 19 апреля. С. 4.

[473] *Л.С.* Слабый пульс // Звезда Вытегры. 1919. № 94. 20 ноября. С. 3.

[474] Открытие Пролетарского Университета // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1918. № 256. 26 ноября. С. 3.

[475] *Т.* О Пролетарском Университете // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1918. № 259. 29 ноября. 1—2.

[476] *Стернин Ис.* Об имажинистах // Витебский листок. 1919. № 1214. 15 мая. С. 2.

[477] См.: *Черняк Я.* Московские впечатления 1921—1924 / Вступ., публ., подгот. текста и коммент. М. Фейнберг // Арион. 1994. № 1. С. 64. В начале 1920-х годов Я.З. Черняк встречался в Витебске с Малевичем (Письмо К.С. Малевича М.О. Гершензону / Вступ. ст., публ. и коммент. А.С. Шатских // Терентьевский сборник 1996. М., 1996. С. 269. Далее: Шатских 1996).

[478] *Ленский И.* Первый вечер местных поэтов // Искусство. Витебск, 1921. № 2—3. Апрель—май. С. 26.

[479] См. также: *Шатских А.С.* Витебск. Жизнь искусства. 1917—1922. М., 2001.

[480] От Комиссии по украшению города Витебска к Октябрьским дням // Известия витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1918. № 219. 11 октября. С. 2.

[481] *Шагал М.* От Уполномоченного по делам искусств Витебской губернии // Известия витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1918. № 220. 12 октября. С. 1.

[482] *Абрамский И.* Это было в Витебске // Искусство. 1964. № 10. С. 69—71.

[483] Там же. С. 69—71. Конкурс на составление рисунков для вывесок единых трудовых школ Витебска и Витебской губернии был объявлен Шагалом 26 октября 1918 (Конкурс // Витебский листок. 1918. № 1018. 26 (13) октября. С. 3). См. также статьи И. Абрамского, опубликованные в 1919 году под псевдонимом Амский: «Художественное» недоразумение // Известия Витебского Губисполкома учащихся. 1919. № 2—3. 10 марта. С. 4; То же // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 54. 8 марта. С. 4.

[484] *Грилин Г.* Право на одиночество // Витебский листок. 1918. № 1059. 7 декабря. С. 2—3.

[485] *Абрамский И.* Это было в Витебске // Искусство. 1964. № 10. С. 71.

[486] *Шагал М.* Искусство в дни октябрьской годовщины // Витебский листок. 1918. № 1030. 7 ноября. С. 3.

[487] Подотдел Изобразительных искусств // Витебский листок. 1918. № 1034. 12 ноября. С. 4.

[488] <Б.п. — М. Шагал>. Народное художественное училище // Витебский листок. 1918. № 1038. 16 (3) ноября. С. 3.

[489] Там же. С. 3.

[490] *Шагал М.* Письмо из Витебска // Искусство коммуны. 1918. № 3. 22 декабря. С. 2—3.

[491] К открытию художественного училища // Витебский листок. 1918. № 1080. 28 (15) декабря. С. 3. См. также: *Л<ев>ин М.* В коллегии по делам искусств и художественной промышленности // Искусство коммуны. 1918. № 4. 29 декабря. С. 4.

[492] *Шагал М.* Художественные заметки // Витебский листок. 1919. № 1091. 8 января. С. 1.

[493] К открытию художественного училища // Витебский листок. 1919. № 1099. 16 января. С. 4. Ожидался также приезд Ю. Анненкова, Н. Радлова, А. Гауша, но они так и не прибыли.

[494] Впоследствии, намекая на Добужинского, Шагал вспоминал, что тот «только и делал, что отправлял посылки своему семейству» (*Шагал М.* Моя жизнь. М., 1994. С. 140). Свидетельство Шагала выглядит правдоподобно, поскольку продовольственная ситуация в Витебске в это время была более благоприятная по сравнению с Петроградом.

[495] Заместитель директора художественного училища // Витебский листок. 1919. № 1124. 10 февраля. С. 2.

[496] С.Н. Крылов — губернский военный комиссар.

[497] *К<онопли>н Н.* Открытие 1-й Витебской Народной художественной школы // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 22. 30 января. С. 3.

[498] К открытию художественного училища // Витебский листок. 1919. № 1099. 16 января. С. 4.

[499] В художественном училище // Витебский листок. 1919. № 1104. 21 января. С. 4.

[500] От народного художественного училища // Витебский листок. 1919. № 1114. 31 января. С. 4.

[501] Собрания // Витебский листок. 1919. № 1190. 20 апреля. С. 4.

[502] <Б.п. — И. Пуни?> Революционному народу — революционное искусство // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 28. 6 февраля. С. 3.

[503] Художественный диспут // Витебский листок. 1919. № 1120. 6 февраля. С. 3.

[504] *Грилин Г.* Футуризм и пролетариат (По поводу митинга-диспута об искусстве) // Витебский листок. 1919. № 1125. 11 февраля. С. 2.

[505] Футуризм и революция // Витебский листок. 1919. № 1143. 1 марта. С. 2—3. М. Марголин — председатель витебского Горисполкома.

[506] 2-й художественный митинг-диспут // Витебский листок. 1919. № 1164. 24 марта. С. 2.

[507] Сборник «Революционное искусство» // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 88. 24 апреля. С. 4.

[508] *Пуни И.* Ответ коллегии изобразительных искусств о-ву им. Переца (Письмо в редакцию) // Витебский листок. 1919. № 1179. 9 апреля. С. 2.

[509] Доклад Наркомпросу // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 85. 17 апреля. С. 4.

[510] Назначение художника Ромма // Витебский листок. 1919. № 1209. 10 мая. С. 3.

[511] Декорации для народных театров // Витебский листок. 1919. № 1218. 19 мая. С. 1.

[512] Конкурс на декорации народных театров // Витебский листок. 1919. № 1234. 3 июня. С. 2.

[513] В художественном училище // Витебский листок. 1919. № 1249. 18 июня. С. 2.

[514] Открытие мастерской графики и архитектуры // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 156. 16 июля. С. 4.

[515] От Витебского Высшего Народного художественного училища // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 205. 13 сентября. С. 4.

[516] См.: *Шагал М.* О витебском народном художественном училище (К 1-й отчетной выставке учащихся) // Школа и революция. Витебск, 1919. № 24—25. 16 августа. С. 7—8.

[517] Выставка в художественном училище // Витебский листок. 1919. № 1260. 1 июля. С. 2.

[518] *Медведев П.* 1-я отчетная выставка в художественном училище // Просвещение и культура. Витебск, 1919. № 4. 6 июля. С. 2.

[519] Премированные работы учеников художественного училища // Витебский листок. 1919. № 1264. 5 июля. С. 2.

[520] Школьный музей // Витебский листок. 1919. № 1266. 8 июля. С. 3.

[521] Государственная художественная выставка в гор. Витебске // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 188. 23 августа. С. 4.

[522] Уход тов. Шагала // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 210. 19 сентября. С. 4.

[523] *Шатских А.* Малевич в Витебске // Искусство. 1988. № 11. С. 39 (*Далее*: Шатских 1988).

[524] <Б.п.> Как возник Уновизм // Эрмитаж. 1922. № 10. 18—24 июля. С. 3. Нежелание Шагала работать в одном училище с Малевичем и его сторонниками косвенно подтверждается его заявлением, написанным менее чем через 2 недели после переезда Малевича в Витебск: «17/XI 1919. Москва. Во вторые Госу-

дарственные художественные мастерские. Уполномоченному тов. О. Брику. Находясь в Москве, я прошу о зачислении меня в число руководителей и предоставлении мне мастерской, коей готов посвятить свое внимание по мере сил и способностей» (Цит. по: Шатских 1988. С. 39).

[525] *Гулидова Н.Д.* Витебская художественная школа с 1918 по 1923 г. <Дипл. работа. СПб., 1995> // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 2. Д. 4802. Л. 22 (Далее: Гулидова 1995).

[526] Художественная жизнь // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 259. 16 ноября. С. 4. С датой этой лекции в литературе существует большая путаница. В газетном объявлении указано, что лекция состоится 17 ноября. Согласно же записям витебского художника А.М. Бразера, лекция Малевича была прочитана 14 ноября (см.: Шатских 1988. С. 40; Гос. архив Витебской области. Ф. 2268. Оп. 3. Д. 30. Св. 3. Л. 31; Гулидова 1995. С. 42). Отметим, что ни дата этой лекции, ни другие даты, приводимые А.М. Бразером, совершенно не совпадают с датами газетных объявлений. Отдавая предпочтение последним, все же необходимо признать некоторую неясность в этом вопросе.

[527] Согласно записям А.М. Бразера, первый диспут состоялся 7 декабря 1919 (Гос. архив Витебской области. Ф. 2268. Оп. 3. Д. 30. Св. 3. Л. 31; Гулидова 1995. С. 42; Шатских 1988. С. 40). Между тем витебские «Известия» от 6 декабря 1919 уже поместили отчет о нем, с указанием, что диспут состоялся в начале недели, т.е. между 1 и 4 декабря. Не исключено, что ошибка в записях А. Бразера связана с контаминацией двух фактов: за год до описываемых событий 7 декабря 1918 года в Витебске был анонсирован, но не состоялся митинг-диспут «Меньшинство в искусстве» (см.: Митинг-диспут // Известия Витебского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1918. № 264. 5 декабря. С. 3; *Шагал М.* Письмо в редакцию // Там же. 1918. № 268. 10 декабря. С. 4).

[528] А.О. Цшохер — музыковед, губернский эмиссар Музо НКП, заведующий Музыкальным отделом Витебского округа.

[529] В.А. Рейдемейстер — историк.

[530] П.Н. Медведев (1891/1892—1938) — критик, литературовед. В 1919 году — зав. отделом внешкольного образования Витебского Наробраза.

[531] *А. и Л.* Диспут об искусстве // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 276. 6 декабря. С. 4.

[532] Согласно записям А. Бразера, дата проведения второго диспута — 22 декабря, в день закрытия выставки (Шатских 1988. С. 40).

[533] Художественный диспут // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 276. 6 декабря. С. 4. Отчета о диспуте не найдено.

[534] В конце ноября 1919 года одна из газет сообщала о приезде М. Шагала в Москву (Жизнь искусства. 1919. № 304. 28 ноября. С. 1). По другим сведениям, в декабре 1919 года Шагал пытался организовать в Москве выставку своих работ (Выставка работ М. Шагала // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 282. 13 декабря. С. 4).

[535] *Малевич К.* О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А. Витебск, 1919 (*Малевич К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 153—184).

[536] *Шатских А.* Уновис — очаг нового мира // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932. Берн; М., 1993. С. 73—74 (Далее: Шатских 1993).

[537] Воспоминания Дымшиц-Толстой // ОР ГРМ. Ф. 100. Е.х. 249. Л. 59.

[538] <Б.п.> Как возник Уновизм // Эрмитаж. 1922. № 10. 18—24 июля. С. 3.

[539] Альманах Уновис № 1. Витебск, 1920. Цит. по: Шатских 1988. С. 40.

[540] Цит. по: Шатских 1988. С. 40.

541 Альманах Уновис № 1. Витебск, 1920. Цит. по: Шатских 1988. С. 40.

542 См. иллюстрации: Великая утопия. Берн; М., 1993. Ил. 190; Shadowa L.A. Suche und Experiment. Dresden, 1978. S. 308 (Далее: Shadowa 1978). Над эскизами костюмов и проектом установки к опере «Победа над солнцем» впоследствии (1920/1921) также работал Л. Лисицкий.

543 Текст «Супрематический балет» написан на картине Н.О. Коган «Эскиз декорации супрематического балета. 1920» (Великая утопия. Берн — М., 1993. Ил. 189). Орфография оставлена авторская, расставлены лишь некоторые знаки препинания.

544 Появившийся более чем через год негативный отклик М. Кунина (бывшего ученика мастерской Шагала) был дан в контексте общей критики супрематизма: «Попытки применения супрематизма <в театре> не увенчались успехом. Так опыт вечера «Победы над солнцем» достаточно показал, что в театре супрематизму места нет» (*Кунин М.* Об Уновисе // Искусство. Витебск, 1921. № 2—3. Апрель—май. С. 15—16). В хронике Уновиса упомянуто о приглашении в апреле 1920 с этими постановками на гастроли в Смоленск (Shadowa 1978. S. 309). Сведений о том, состоялись ли гастроли, не найдено.

545 Эта выставка зачастую интерпретируется в искусствоведческой литературе как первая витебская выставка Уновиса.

546 Подробнее см.: Шатских 1993. С. 79; Художественно-педагогические программы Уновиса опубликованы Г.Л. Демосфеновой: К истории педагогической деятельности К.С. Малевича // Труды ВНИИТЭ. Вып. 59. М., 1989. С. 153—161 (Далее: Демосфенова 1989).

547 Гос. архив Витебской области. Ф. 101. Оп. 1. Д. 24. Л. 16; Гулидова 1995. С. 22. Своеобразной педагогической формой были вечера опытного рисования, проходившие в марте 1920 года в 5-й трудовой школе. Задача этих собеседований, согласно Л. Зуперману, состояла в том, чтобы «показать, что кубизм не вымысел и не пустое место, а что мы действительно что-то думаем и чему-то учимся. Кто-нибудь из нас нарисует и даст объяснения, почему он делает так, а не иначе» (Опытное рисование. Стенограмма // ОР ГРМ. Ф. 55. Е.х. 1. Л. 1). В вечерах опытного рисования участвовали: 1 марта 1920 — Л. Зуперман, Л. Юдин, О. Бернштейн, И. Гаврис, К. Малевич; 20 марта — Л. Юдин, И. Гаврис, К. Малевич, Л. Зуперман. 27 марта 1920 там же состоялся доклад о новом искусстве Л. Кляцкиной, в обсуждении которого приняли участие О. Бернштейн, Л. Лисицкий, Н. Коган и др. (Стенограммы заседаний хранятся в ОР ГРМ. Ф. 55. Е.х. 1. Л. 1—18).

548 *Степанова В.Ф.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 108.

549 *Shatskikh A.* Chagall and Malevich in Vitebsk // Bulletin AICARC. 1989. № 1—2. P. 9.

550 Альманах Уновис № 1. Витебск, 1920. Л. 44 об. Цит. по: Шатских 1988. С. 42. См. об этом также: Как возник Уновизм // Эрмитаж. 1922. № 10. 18—24 июля. С. 3.

551 Гулидова 1995. С. 22.

552 *Жадова Л.А.* К.С. Малевич — цветопись, объемостроение // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978. С. 34 (Далее: Жадова 1978); Shadowa 1978. S. 309—310.

553 Уновис № 1. Витебск, 1920. Цит. по: Жадова 1978. С. 35.

554 От Уновиса. Мы хотим // ОР ГРМ. Ф. 55. Е.х. 2. Л. 5. Листовка воспроизведена в книгах: Великая утопия. Берн; М., 1993. С. 79; Shadowa 1978. S. 297—298.

555 Имеются в виду юбилейные торжества витебского Комитета по борьбе с безработицей, отмечавшиеся 17 декабря 1919.

556 Цит. по: Демосфенова 1989. С. 146.

557 <Б.п.> Как возник Уновизм // Эрмитаж. 1922. № 10. 18—24 июля. С. 3—4.

558 *Кунин М.* Об Уновисе // Искусство. Витебск, 1921. № 2—3. Апрель—май. С. 15—16.

[559] От Уновиса. Мы хотим // ОР ГРМ. Ф. 55. Е.х. 2. Л. 5 (репр.: Великая утопия. Берн; М., 1993. С. 79).

[560] Подробнее см.: *Шатских А.* Деревянная скульптура Д.А. Якерсона // Советская скульптура. Вып. 8. М., 1984. С. 160—169.

[561] Подробнее см.: *Жадова Л.* Трибуна Ленина // Техническая эстетика. 1977. № 9. С. 20—22.

[562] *Жадова Л.А.* Эль Лисицкий — теоретик визуальной культуры // Труды ВНИИТЭ. Вып. 17. М., 1978. С. 55—76. См. также: *Жадова Л.А.* Супрематический ордер // Проблемы истории советской архитектуры. Вып. 6. М., 1983. С. 36.

[563] Из письма Малевичу (1919) // Эль Лисицкий. 1890—1941. М., 1991. С. 44 (дано в обратном переводе с немецкого). См. также: *Жадова Л.А.* Эль Лисицкий — теоретик визуальной культуры // Труды ВНИИТЭ. Вып. 17. М., 1978. С. 57.

[564] Эль Лисицкий. 1890—1941. М., 1991. С. 53.

[565] *Малевич К.* Уновис // Искусство. Витебск, 1921. № 1. С. 9—10. Цит. по: *Малевич К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 235. См. также: Советское искусство за 15 лет. М.; Л., 1933. С. 120—124.

[566] Цит. по: Демосфенова 1989. С. 148.

[567] <Б.п.> Как возник Уновизм // Эрмитаж. 1922. № 10. 18—24 июля. С. 4.

[568] Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 1920. 20 ноября (Репрод.: Великая утопия. Берн; М., 1993. Ил. 118). Сведений о деятельности сторонников Уновиса в Одессе не обнаружено.

[569] <Б.п.> Как возник Уновизм // Эрмитаж. 1922. № 10. 18—24 июля. С. 4. Упоминается также о филиале Уновиса в Екатеринбурге (Шатских 1993. С. 76). О деятельности этих групп сведений не обнаружено.

[570] Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 1920. 20 ноября (Репрод.: Великая утопия. Берн; М., 1993. Ил. 118).

[571] *Чашник И.* К листовке // Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 1920. 20 ноября (Репрод.: Великая утопия. Берн; М., 1993. Ил. 118). Имелось в виду, конечно, не все училище, а часть его, объединенная программой Уновиса.

[572] Цит. по: Демосфенова 1989. С. 147.

[573] *Чашник И.* К листовке // Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 1920. 20 ноября (Репрод.: Великая утопия. Берн; М., 1993. Ил. 118).

[574] *Кунин М.* Партийность в искусстве // Уновис. II издание Витебского Творкома. Витебск, 1921. С. 6, 8. (Репрод.: Shadowa 1978. S. 312—313).

[575] *Кунин М.* Об Уновисе // Искусство. Витебск, 1921. № 2—3. Апрель—май. С. 15—16. См. также: *Горячева Т.* Партия Уновиса // Вопросы искусствознания VIII (1/96). С. 501—511.

[576] *Р <А. Ромм?>.* Витебская государственная художественная мастерская // Искусство. Витебск, 1921. № 2—3. Апрель—май. С. 24.

[577] Там же. С. 24.

[578] Сведения об очередности и датах проведения этих выставок, приведенные в различных источниках, противоречат друг другу. Согласно А.Г. Ромму, первой в мае 1921 состоялась выставка «группы трех», а затем — однодневная выставка Уновиса (Искусство. Витебск, 1921. № 4 —6. Июнь—август. С. 41—42). Д. Сарабьянов и А. Шатских приводят более раннюю дату выставки Уновиса — 28 марта 1921 (*Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 391).

[579] *Кунин М.* Об Уновисе // Искусство. Витебск, 1921. № 2—3. Апрель—май. С. 15—16.

[580] Дан вольный пересказ идей К. Малевича, изложенных им в брошюрах «Супрематизм. 34 рисунка» (Витебск, 1920) и «К вопросу изобразительного искусства» (Смоленск, 1921).

[581] *Ромм А.* Выставка в Витебске 1921 г. // Искусство. Витебск, 1921. № 4—6. Июнь—август. С. 41—42.

[582] Выставка // Известия ВЦИК. 1921. № 121. 4 июня. С. 2. Клуб имени Поля Сезанна, открывшийся при ВХУТЕМАСе 18 сентября 1920 (Вестник театра. 1920.

№ 69. С. 13), играл заметную роль в жизни учащихся ВХУТЕМАСа. Организованный представителем московской организации Уновиса С. Сенькиным (*Зернова Е.С.* Воспоминания монументалиста. М., 1985. С. 37), он служил местом для докладов, диспутов, выставок и спектаклей. Имеются сведения о выступлении там Малевича (16 ноября 1920) (Искусство. 1968. № 6. С. 43—47). В одном из писем К. Малевич сообщал по поводу подготовки этой выставки: «Мы теперь работаем над планами утилитарного порядка, делаем задания: 1) экономический хозяйственно-агрономический центр, распределение полей, дорог, всех построек. Построим их так, чтобы сохранить супрематический вид и динамизм форм, план вокзалов, пристань аэропланов, порт и т.д., что думаем выставить 25 мая в Москве» (Письмо К. Малевича И. Кудряшову от 14 апреля 1921 // Russian Avant-garde 1910—1930 the G. Costakis Collection. Theory — Criticism. Athens, 1995. P. 563.

[583] *П-ый Р. <Р. Пашенный>*. Письмо о московской живописи // Накануне. Литературное приложение к № 112. Берлин, 1922. № 4. 20 августа. С. 7—8.

[584] Гулидова 1995. С. 3, 24, 26. Р. Фальк преподавал в ВХПИ несколько месяцев, и в московский ВХУТЕМАС с ним уехали некоторые витебские студенты, в том числе М. Кунин, Л. Зевин.

[585] Цит. по: Демосфенова 1989. С. 146. Там же опубликована «Пространная программа училища Уновиса» (с. 155—157).

[586] Вечер Уновиса // Известия Витебского губернского совета. 1921. № 208. 15 сентября. С. 4.

[587] Мельчайшина // Вечерняя газета. Витебск, 1921. № 13; Еще о вечере «Уновис» // Вечерняя газета. Витебск, 1921. № 15. Цит. по: Гулидова 1995. С. 44. А. Шатских приводит также сведения о выступлении на вечере К. Малевича с чтением своих стихов (Шатских 1993. С. 81). Но, строго говоря, она ссылается на объявление, опубликованное за два дня до вечера.

[588] О рукописях Малевича см. также: Шатских 1996. С. 263—272; Russian literature. 1989. XXV—III; *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993; K. S. Malevich. The Artist Infinity, Suprematism. Unpublishing writings 1913—33 / Ed. by Tr. Andersen. Copenhagen, 1978; и др.

[589] Гос. архив Витебской области. Ф. 837. Оп. 1. Е.х. 59. Л. 63, 87, 111 об.; *Rakitin V.* Malevich und Inkhuk // Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag. Köln, 1978. S. 284—298; Шатских 1993. С. 78; Гулидова 1995. С. 39.

[590] *Хан-Магомедов С.О.* Две концепции стилеобразования предметно-пространственной среды: конструктивизм и супрематизм (московская и витебская школы) // Труды ВНИИТЭ. Вып. 24. М., 1980. С. 90.

[591] *И.М.* Художники и производство // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 26. В дневнике Л.А. Юдина 27 января 1922 имеется запись: «Пробовал уяснить смысл и причину расхождения К.С. <Малевича> и Татлина (Отсюда нас и Обмоху)» (*Юдин Л.А.* Дневник // ОР ГРМ. Ф. 205. Е.х. 1).

[592] *Степанова В.Ф.* Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 92.

[593] Там же. С. 109.

[594] Художественная летопись за март месяц // Вестник искусств. 1922. № 3—4. С. 27—28.

[595] Объяснения и. о. ректора Витебского художественного института Гавриса И.Т. по акту от 1—5 апреля 1923 г. // Гос. архив Витебской области. Ф. 246. Оп. 1. Св. 21. Д. 311. Л. 7; Гулидова 1995. С. 25—26.

[596] Гулидова 1995. С. 27. Следующий 1922/1923 учебный год стал последним в деятельности института. К осени 1922 года в его штате осталось 5 преподавателей (И. Гаврис, Ю. Пэн, С. Юдовин, А. Бразер и Е. Минин) в основном реалистического направления. В августе—сентябре 1923 ВХПИ был преобразован в Витебский художественный техникум, т.е. из высшего учебного заведения стал средним.

[597] Организация Художественной школы и музея в Витебске // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1918. № 243. 10 ноября. С. 3.

[598] Революционному народу — революционное искусство // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 28. 6 февраля. С. 3; Губернский музей // Витебский листок. 1919. № 1147. 5 марта. С. 4.

[599] Картины местных художников // Витебский листок. 1919. № 1147. 5 марта. С. 4; Художественная жизнь // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 57. 13 марта. С. 4.

[600] Организация музея современного искусства // Известия Витебского губернского совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 188. 23 августа. С. 4.

[601] Там же. С. 4.

[602] *Ромм А.Г.* О музейном строительстве и витебском музее современного искусства // Искусство. Витебск, 1921. № 2—3. Апрель-май. С. 6—7.

[603] Приобретение работы худ. Малевича // Искусство. Витебск, 1921. № 4—6. С. 48; *Ген.* Новый труд // Вечерняя газета. 1921. № 40. 20 октября. С. 4. См. также: Шатских 1996. С. 265.

[604] *Ромм А.Г.* О музейном строительстве и витебском музее современного искусства // Искусство. Витебск, 1921. № 2—3. С. 6—7.

[605] Там же. С. 6—7.

[606] *Ромм А.* Выставка в Витебске 1921 г. // Искусство. Витебск, 1921. № 4—6. Июль—август. С. 41. Эта коллекция картин тем не менее использовалась в учебном процессе ВХПИ. В дневниках Л.А. Юдина за 9—25 февраля 1922 упоминается о пересмотре и развеске некоторых музейных полотен для специального митинга в ВХПИ, посвященного обсуждению их (*Юдин Л.А.* Дневник // ОР ГРМ. Ф. 205. Е.х. 1).

[607] ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 375. Л. 45.

[608] ЦГА СПб. Ф. 2555. Оп. 1. Д. 385. Л. 214—215. См. также: Гулидова 1995. С. 50; *Карасик И.* Петроградский музей художественной культуры // Музей в музее. СПб., 1998. С. 15—16.

[609] Биографические сведения о В.М. Стржеминском приведены в кн.: Советское искусство 20—30-х годов. Л., 1988. С. 45; Великая утопия. М., 1993. С. 808; Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С. 258; *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я.* Художники русского зарубежья 1917—1939. Биографический словарь. СПб., 2000. С. 549—552; *Zagrodzki J.* Katarzyna Kobro i Wiadyslaw Strzeminski — pierwsze wystapiennia artyst (1919—1923) // Materialy sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Lodzi Międzynar. Lódz, 1971. С. 69; *Strzeminski W., Kobro K.* L'espace uniste. Ecrits du constructivisme polonais. Lausanne, 1977; и др.

[610] *Karnicka Z.* The life and work // Страница в интернете: http://www.ddj.com.pl/strzeminski (Далее: Karnicka Z.)

[611] *Кутин М.В.* История художественной жизни Смоленска (начало XX века — советский период) <Дипл. работа>. Л., 1967 // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 2. Е.х. 1035. Л. 44. (Далее: Кутин 1967). Приводимые в большинстве биографий сведения о преподавании В. Стржеминского в Смоленском Свомасе (1920—1921) не соответствуют действительности; никакого Свомаса в Смоленске не существовало: с осени 1919 года там работали Художественно-промышленные мастерские (Промас), а летом 1921 были учреждены Гос. художественно-технические мастерские (Вхутемас).

[612] Уновис № 1. Витебск, 1920. Цит. по: Shadowa 1978. S. 309—310.

[613] Кутин 1967. С. 44.

[614] *Осокин В.Н.* и др. Художники земли Смоленской. Смоленск, 1967. С. 79.

[615] Рассказы Б.Ф. Рыбченкова // Пространство картины. М., 1989. С. 288, 297.

[616] *Осокин В.Н.* и др. Художники земли Смоленской. Смоленск, 1967. С. 78—81. По другим сведениям эта выставка открылась в середине марта 1920 (Karnicka Z.).

[617] Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 20 ноября 1920 (Репрод.: Великая утопия. Берн; М., 1993. С. 74).

[618] Там же. Возможно, текст лекции впоследствии был опубликован в брошюре Малевича «К вопросу изобразительного искусства» (Смоленск, 1921).

[619] Там же.

[620] Эскизы и лозунги к годовщине Октябрьской революции // Рабочий путь. Смоленск, 1920. № 256. 4 ноября. С. 3.

[621] Один из таких плакатов воспроизведен в кн.: Shadowa 1978. Ил. 172; другой — в кн.: Сердцем слушая революцию. Л., 1980. Ил. 62; третий — в кн.: Russian avant-garde art. The George Costakis collection. New-York, 1981. Ил. 973. По некоторым данным, плакаты для СмолРОСТА рисовали Стржеминский и Кобро (Karnicka Z.).

[622] *Осокин В.Н.* и др. Художники земли Смоленской. Смоленск, 1967. С. 81.

[623] Государственные Художественные Мастерские // Рабочий путь. Смоленск, 1921. № 131. 16 июня. С. 3.

[624] Бытовые условия того времени отчасти описаны в кн.: *Дубенская Л.* Рассказывает Надя Леже. Минск, 1983. С. 27—34.

[625] ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4.

[626] Смоленская картинная галерея // Рабочий путь. Смоленск, 1921. № 13. 19 января. С. 2.

[627] *Шурыгина Л.* Первые шаги. Смоленск, 1963. С. 25—26; *Бурштын Б.* Четыре года // Наступление. 1935. № 4—5. С. 102 (Далее: Бурштын 1935).

[628] Бурштын 1935. С. 93, 102.

[629] Там же. С. 96—97.

[630] *Бурштын Б.* Четыре года // Наступление. 1935. № 8. С. 71 (Далее: Бурштын 1935а).

[631] *Осокин В.Н.* и др. Художники земли Смоленской. Смоленск, 1967. С. 64—65; *Попова Е.* Смоленский имажинист // Край смоленский. 1996. № 7—10. С. 27—31.

[632] Бурштын 1935а. С. 77.

[633] В июне 1924 года Евгений Костецкий уехал в Крым. Впоследствии в Москве вышла его повесть «Первухино» (М., 1928).

[634] Извещение // Известия Тверского губернского исполнительного комитета совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. 1918. № 227. 22 декабря. С. 1 (Далее: Известия Тверского губисполкома).

[635] *Художник.* Выставка картин // Известия Тверского губисполкома. 1919. № 4 (238). 5 января. С. 1—2; Выставка картин // Известия Тверского губисполкома. 1919. № 5. (239). 10 января. С. 3.

[636] *Художник.* Итоги выставки картин в Твери // Известия Тверского губисполкома. 1919. № 23 (257). 1 февраля. С. 1.

[637] *Глаголев А.* Пролетариат и искусство. Студии изобразительного искусства в гор. Твери // Тверская правда. 1920. № 137. 27 июня. С. 2.

[638] Художественные мастерские // Тверская правда. 1920. № 186. 26 августа. С. 4; Извещения // Тверская правда. 1920. № 236. 24 октября. С. 4.

[639] *Блио.* По-новому. Государственные художественные мастерские в Твери // Тверская правда. 1920. № 268. 3 декабря. С. 3.

[640] Извещения // Тверская правда. 1920. № 271. 7 декабря. С. 4.

[641] <Б.п.> На выставке работ учащихся. К юным художникам // Тверская правда. 1920. № 272. 8 декабря. С. 3.

[642] *К.С.* У пролетарских художников. В Тверских свободных государственных художественных мастерских // Тверская правда. 1921. № 31. 16 февраля. С. 3.

[643] <Б.п.> Возрождение реальной живописи. Реорганизация Тверских художественных мастерских // Тверская правда. 1921. № 178. 4 сентября. С. 3.

[644] *В.К.* «Буржуа на карачки». На выставке кубистов // Тверская правда. 1921. № 95. 15 мая. С. 2. Об участниках выставки сведений не найдено.

[645] *О. Бл.* В Тверской художественной мастерской. После реорганизации // Тверская правда. 1921. № 258. 8 декабря. С. 3.

[646] *К.В.О.Ч.* Пролетарское искусство и кубизм // Тверская правда. 1921. № 98. 20 мая. С. 2.

[647] <Б.п.> Возрождение реальной живописи. Реорганизация Тверских художественных мастерских // Тверская правда. 1921. № 178. 4 сентября. С. 3; Извещение // Тверская правда. 1821. № 183. 10 сентября. С. 2. По некоторым свидетельствам, после ухода из ГСХМ М. Соколов «впал в такую бедность, которая и для него, знавшего невзгоды, была исключительной. <...> Он перестал есть совсем. У него не было ни копейки денег в буквальном смысле слова. Если бы не две-три знакомые семьи в Твери, которые изредка его подкармливали, он должен был бы умереть с голоду» (*Тарабукин Н.М.* Материалы для биографии художника Михаила Соколова // Ярославский архив. М.; СПб., 1996. С. 359—360).

[648] *О. Бл.* В Тверской художественной мастерской. После реорганизации // Тверская правда. 1921. № 258. 8 декабря. С. 3.

[649] Выставка картин // Тверская правда. 1921. № 277. 30 декабря. С. 2; *Юэль.* На выставке картин // Тверская правда. 1922. № 5. 6 января. С. 3.

[650] *Полярный О.* На зеленом кургане. Поэзы для чтения в трамваях. Пг., 1916.

[651] Там же.

[652] Открытие народного дома // Известия Кашинского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. 1919. № 11 (247). 17 января. С. 4.

[653] Подберезовская волость. Открытие народного дома // Известия Кашинского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. 1919. № 23. (259). 5 февраля. С. 4.

[654] *Полярный О.* Письмо в редакцию // Известия Кашинского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. 1919. № 32 (267). 23 февраля. С. 4.

[655] *К.Б.* <*К.Т. Берсенев*?> Суд над имажинизмом // Красная волна. Осташков, 1922. № 99 (613). 6 декабря. С. 2.

[656] Среди немногих поэтов, проживавших в это время в Осташкове и публиковавших свои стихи, — Л.И. Андрусон (1875—1930), К.Т. Берсенев (1891 — ?), О. Смольский, Н. Попов — никого с полной уверенностью не удается отнести к имажинистам.

[657] *Морозов А.* К литературным вечерам в Губсовпартшколе // Известия Рыбинского Губкома РКП и Губисполкома. 1922. № 31. 8 февраля. С. 2.

[658] *Поляков П.* // Голос. Ярославль, 1916. № 53. 5 (18) марта. С. 4.

[659] О событиях, связанных с этим украшением Москвы, подробнее см. раздел главы 2: «Оформление революционных праздников».

[660] *Вл. Кор.* <*В.Л. Королев*> Василий Каменский о празднике Пролетарского Творчества // Известия Ярославского Губернского исполнительного комитета. 1919. № 33. 13 февраля. С. 3. Указанные в отчете стихотворения В. Каменского опубликованы в его книге «Звучаль веснеянки» (М., 1918).

[661] Стихотворение опубликовано в книгах В. Каменского «Девушки босиком» (Тифлис, 1917) и «Звучаль веснеянки» (М., 1918).

[662] Стихотворение с таким названием у В. Каменского не найдено. Вероятно, в газете опечатка.

[663] Вероятно, имеется в виду стихотворение «Колыбайка ослику», опубликованное в книге В. Каменского «Звучаль веснеянки» (М., 1918).

[664] Стихотворение опубликовано в книге В. Каменского «Девушки босиком» (Тифлис, 1917).

[665] Стихотворение опубликовано в книге В. Каменского «Звучаль веснянки» (М., 1918).

[666] Стихотворение с таким названием у В. Каменского не найдено. Возможно, имеется в виду стихотворение «Детство мое» или «Сердце детское», опубликованные в книге «Звучаль веснянки».

[667] Стихотворение опубликовано в книгах В. Каменского «Девушки босиком» и «Звучаль веснянки».

[668] Впоследствии вышло издание: В. Каменский «Цувамма» (Тифлис, 1920). Опубликовано также в кн.: Библиотека поэтов / Под ред. В. Каменского. М., 1922.

[669] Пьеса не публиковалась. См. также: <Б.п.> «Поэма фабричного дыма» // Советская страна. 1919. № 1. 27 января. С. 4.

[670] *Вл. Кор. <В.Л. Королев>*. Василий Каменский в Ярославле // Известия Ярославского губернского исполнительного комитета. 1919. № 33. 13 февраля. С. 3.

[671] <Б.п. — В. Королев?> Первое представление «Стеньки Разина» // Известия Ярославского губернского исполнительного комитета. 1919. № 34. 14 февраля. С. 3. Представление «Стенька Разин» было еще раз показано в том же театре 23 февраля 1919 (Известия Ярославского губернского исполнительного комитета. 1919. № 42. 23 февраля. С. 3).

[672] *Королев В.* Заключительное слово одной «полемики» // Известия Ярославского губернского исполнительного комитета. 1919. № 41. 22 февраля. С. 4.

[673] *Жуковский А.В.* По поводу статьи «Поэт души солнцевеющей» и стихов Влад. Королева // Известия Ярославского губернского исполнительного комитета. 1919. № 38. 19 февраля. С. 2.

[674] См.: *Королев В.* «Не зная броду, не суйся в воду» (Ответ на заметку А.В. Жуковского) // Известия Ярославского губернского исполнительного комитета. 1919. № 38. 19 февраля. С. 2—3; *Жуковский А.В.* Письмо в редакцию // Там же. 1919. № 40. 21 февраля. С. 4; *Королев В.* Заключительное слово по поводу одной «полемики» // Там же. 1919. № 41. 22 февраля. С. 4.

[675] *Голенкевич Н.П.* Художественная жизнь Ярославля послереволюционных лет (1917—1932). Дипл. работа. Л., 1978 // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 2. Д. 2669. Л. 35—36.

[676] Там же. Л. 29.

[677] <Б.п.> Ярославские Высшие Свободные Государственные художественно-учебные мастерские // Известия Ярославского Губисполкома. 1920. № 178. 8 августа. С. 3.

[678] В Союзе Поэтов // Известия Ярославского Губисполкома. 1920. № 123. 5 июня. С. 3.

[679] *Зритель.* Две выставки // Творческие дни. Ярославль, 1922. № 96. 29 апреля. С. 4.

[680] В союзе поэтов // Творческие дни. Ярославль, 1922. № 23. 29 января. С. 2.

[681] В союзе поэтов // Северный рабочий. Ярославль, 1922. № 49. 27 августа. С. 5.

[682] *Зритель.* Две выставки // Творческие дни. Ярославль, 1922. № 96. 29 апреля. С. 4.

[683] *Нездешний.* Иные берега. Художественная пятница // Поволжский вестник. Кострома, 1917. № 3084. 19 февраля. С. 3.

[684] Художественные пятницы // Поволжский вестник. Кострома, 1917. № 3091. 28 февраля. С. 3.

[685] <Объявление> // Поволжский вестник. Кострома, 1917. № 3091. 28 февраля. С. 1.

[686] В выставочный комитет входили Н.П. Шлеин, В.М. Юстицкий, С.В. Лбовский, Третьяков и Б. Федоров (Поволжский вестник. Кострома, 1917. № 3132. 27 апреля. С. 3).

[687] *Захаров П.* По выставке // Поволжский вестник. Кострома, 1917. № 3142. 9 мая. С. 3—4.

[688] Закрытие выставки // Поволжский вестник. Кострома, 1917. № 3151. 21 мая. С. 3.

[689] Художественная выставка // Поволжский вестник. Кострома, 1917. № 3162. 4 июня. С. 3.

[690] Выставка картин // Поволжский вестник. Кострома, 1917. № 3202. 23 июля. С. 3.

[691] Закрытие выставки // Поволжский вестник. Кострома, 1917. № 3209. 1 августа. С. 2.

[692] *Антиной.* С осенней выставки // Северный рабочий. Кострома, 1917. № 91. 14 октября. С. 3.

[693] <Объявление> // Красный мир. Кострома, 1919. № 135. 6 декабря. С. 2.

[694] <Объявление> // Красный мир. Кострома, 1920. № 89 (244). 20 апреля. С. 4; <Объявление> // Красный мир. Кострома, 1920. № 93 (248). 24 апреля. С. 2.

[695] Открытие музея художественной культуры // Красный мир. Кострома, 1920. № 199 (354). 26 августа. С. 2.

[696] Секция ИЗО. К открытию Музея Художественной Культуры // Красный мир. Кострома, 1920. № 207 (362). 5 сентября. С. 3.

[697] Имеется в виду картина А.М. Родченко «Три круга».

[698] *Дядя Саша.* Письмо «профана» о музее живописной культуры // Красный мир. Кострома, 1920. № 207 (362). 5 сентября. С. 3.

[699] *Захаров П.* По поводу «профанства» в вопросах искусства // Красный мир. Кострома, 1920. № 213 (368). 12 сентября. С. 3; *Дядя Саша.* Вокруг искусства // Красный мир. Кострома, 1920. № 235 (390). 8 октября. С. 3.

[700] *Царнах Б.* По поводу Костромского музея живописной культуры // Красный мир. Кострома, 1920. № 223 (378). 24 сентября. С. 2.

[701] Секция ИЗО. Ответ критикам // Красный мир. Кострома, 1920. № 225 (380). 26 сентября. С. 3.

[702] Там же. С. 3.

[703] *Царнах.* О художественном музее // Красный мир. Кострома, 1923. № 148. 8 июля. С. 4.

[704] Плакаты к октябрьским торжествам // Красный мир. Кострома, 1920. № 229 (384). 1 октября. С. 2.

[705] *З.Г.* Несколько слов о кубизме в искусстве // Известия Галичского Уездного Исполкома. 1920. № 170. 7 октября. С. 2.

[706] *Виленкин А.* К выставке агитационного плаката // Красный мир. Кострома, 1920. № 231 (386). 3 октября. С. 3—4.

[707] *Н.К.* Выставка художественного плаката // Красный мир. Кострома, 1920. № 244 (399). 19 октября. С. 1.

[708] <Б.п.> На выставке картин Костромских художников // Еженедельник искусств. 1921. № 1. 16—23 октября. С. 34—35.

[709] *Ев. Дол.* Осенняя выставка картин // Искусство в Костроме. 1922. № 1. 22—29 октября. С. 7—8.

[710] *А.В. <А. Виленкин>* На выставке картин костромских художников // Красный мир. Кострома, 1923. № 234. 18 октября. С. 4.

[711] *Пл. Новл.* Вечер поэтов (Об интеллигентских настроениях) // Красный мир. Кострома, 1921. № 73 (535). 3 апреля. С. 2—3.

[712] *Анатолий Д. <А.Н. Дьяконов>*. Литературная Кострома // Красный мир. Кострома, 1922. № 288. 8 октября. С. 4.

[713] Вечер поэтов-этернистов // Красный мир. Кострома, 1922. № 147. 5 июля. С. 4.

[714] *Х.* Кто они? (К сегодняшнему вечеру поэтов-этернистов) // Красный мир. Кострома, 1922. № 151. 9 июля. С. 5.

[715] *Виленкин А.* Жонглеры вечностью (На вечере поэтов этернистов) // Красный мир. Кострома, 1922. № 152. 11 июля. С. 3.

[716] О Б.Н. Ширяеве см.: *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996. С. 259, 260, 381; От издательства // Ширяев Б. Неугасимая лампада. М., 1991. С. 7—12.

[717] *Виленкин А.* Литературная Кострома // Красный мир. Кострома, 1923. № 46. 2 марта. С. 3.

[718] *Дьяконов А.Н.* «Слушай пролетарий». М., 1924; *Дьяконов А.Н.* «Андрюшка-сатана». М.; Л., 1926; *Дьяконов А.Н.* «Молодость». М., 1936.

[719] *Виленкин А.Я.* Пять лет художественной работы в Костроме // Искусство в Костроме. 1922. № 3. 5—12 ноября. С. 2—5.

[720] Отъезд Ю. М. Бонди // Еженедельник искусств. 1921. № 1. 16—23 октября. С. 36.

[721] *Виленкин А.* О призвании варягов и о детской болезни левизны в Т.С.П. // Красный мир. Кострома, 1923. № 194. 1 сентября. С. 4.

[722] Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. М., 1951. С. 162.

[723] *Спасский С.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 52. На этом университетском вечере выступал также К. Большаков (*Кремлев И.* В литературном строю. М., 1968. С. 15—16).

[724] *Кремлев И.* В литературном строю. М., 1968. С. 17.

[725] Открытие художественной выставки // Волгарь. Н. Новгород, 1916. № 65. 7 марта. С. 2.

[726] *Мих. Ис. Г-г.* XVI художественная выставка // Нижегородский листок. 1916. № 86. 29 марта. С. 2.

[727] Доклад В.П. Буланова о современных течениях в живописи и диспут после него состоялся в Нижегородском обществе любителей художеств 16 января 1916 (Волгарь. Н. Новгород, 1916. № 18. 19 января. С. 2; Нижегородский листок. 1916. № 18. 19 января. С. 2).

[728] *Перо.* Случайные заметки // Нижегородский листок. 1916. № 65. 7 марта. С. 3. См. также: *Бездомный Е.* Выставка нижегородского о-ва любителей художеств // Нижегородский листок. 1916. № 68. 10 марта. С. 2. Следует отметить, что на этой же выставке демонстрировались работы В. Татлина (эскизы костюмов к «Жизни за царя») (*Ю-с.* Выставка картин в Нижнем Новгороде // Волгарь. Н. Новгород, 1916. № 88. 10 апреля. С. 3—4).

[729] Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. М., 1951. С. 163.

[730] Там же. С. 163.

[731] *Гу<сма>н Б.* «Стенька Разин» Василия Каменского // Нижегородская коммуна. 1918. № 8. 13 ноября. С. 6.

[732] К выставке союза художников // Нижегородская коммуна. 1919. № 2. 3 января. С. 4.

[733] *Кузнецов А.* Первая выставка картин профессионального союза художников // Нижегородская коммуна. 1919. № 8. 14 января. С. 1—2.

[734] *Борис Моряк.* Еще о выставке // Нижегородская коммуна. 1919. № 14. 21 января. С. 1; см. также: *Гондельман М.* Сколько волка ни корми, он все равно в лес смотрит // Там же. 1919. № 13. 19 января. С. 1; *Гусман Б.* Еще одно слово // Там же. 1919. № 14. 21 января. С. 1.

[735] *Тонкачева А.* К открытию выставки в Молитовке // Нижегородская коммуна. 1919. № 22. 31 января. С. 3.

[736] <Объявление> // Нижегородская коммуна. 1919. № 65. 25 марта. С. 4.

[737] К открытию Нижегор. Госуд. Св. Худ. Мастерских // Нижегородская коммуна. 1919. № 256. 13 ноября. С. 2.

[738] Государственные свободные художественные мастерские // Нижегородская коммуна. 1920. № 16. 24 января. С. 4. В этой газетной заметке среди

преподавателей нижегородских ГСХМ указаны также Р.Р. Фальк, Д.П. Штеренберг и А.В. Бабичев. Однако сведений об их преподавании в Нижнем Новгороде обнаружить не удалось.

[739] Мастера советского изобразительного искусства. М., 1951. С. 164. Ф. Богородский работал зав. художественным отделом и начальником следственной части Революционного военного трибунала Волжской области (Советское искусство 20—30-х годов. Л., 1988. С. 34).

[740] По данным Музейного бюро Отдела ИЗО Наркомпроса, в Нижний Новгород было передано 42 картины (ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4).

[741] *Богородский* <Ф.С.> Государственные художественные мастерские // Нижегородская коммуна. 1920. № 79. 10 апреля. С. 5.

[742] Данные Отдела ИЗО Наркомпроса приведены одновременно для мастерских Нижнего Новгорода и Сормово (ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4).

[743] Выставка по новому искусству // Нижегородская коммуна. 1919. № 285. 17 декабря. С. 2; Там же. 1919. № 288. 20 декабря. С. 2; Там же. 1919. № 291. 27 декабря. С. 2.

[744] Нижегородский Народный Художественный музей // Нижегородская коммуна. 1920. № 35. 15 февраля. С. 3.

[745] <Объявление> // Нижегородская коммуна. 1919. № 31. 11 февраля. С. 4. В период подготовки к митингу сообщалось, что Е.А. Львов будет читать на нем стихи Маяковского, Каменского и Бурлюка. О том, состоялось ли его выступление, сведения отсутствуют.

[746] <Отдел извещений> // Нижегородская коммуна. 1919. № 33. 13 февраля. С. 2.

[747] <Объявление> // Нижегородская коммуна. 1919. № 37. 18 февраля. С. 4.

[748] Приезд поэта Василия Каменского // Нижегородская коммуна. 1919. № 40. 21 февраля. С. 2.

[749] Нижегородская коммуна. 1919. № 39. 20 февраля. С. 3.

[750] <Объявление> // Нижегородская коммуна. 1919. № 135. 22 июня. С. 7.

[751] Нижегородский союз поэтов // Нижегородская коммуна. 1919. № 138. 26 июня. С. 4.

[752] Новый сборник // Нижегородская коммуна. 1920. № 2. 3 января. С. 3, 4.

[753] *Предтеченский*. Баба — корова // Нижегородская коммуна. 1920. № 5. 7 января. С. 3.

[754] *Эркман Р.* // Нижегородская коммуна. 1920. № 174. 6 августа. С. 2.

[755] <Б.п.> У моряков. Вечер памяти Герцена в клубе моряков // Нижегородская коммуна. 1920. № 27. 6 февраля. С. 4.

[756] Выставка современных книг // Нижегородская коммуна. 1920. № 35. 15 февраля. С. 3.

[757] К выставке книг // Нижегородская коммуна. 1920. № 26. 5 февраля. С. 3.

[758] Выставка современных книг // Нижегородская коммуна. 1920. № 35. 15 февраля. С. 3.

[759] Нижегородское отделение ВСП // Нижегородская коммуна. 1920. № 40. 21 февраля. С. 3.

[760] Театр и музыка // Нижегородская коммуна. 1920. № 42. 24 февраля. С. 2.

[761] Союз поэтов // Нижегородская коммуна. 1920. № 102. 12 мая. С. 2.

[762] По театрам // Нижегородская коммуна. 1920. № 247. 14 ноября. С. 2.

[763] Мастера советского изобразительного искусства. М., 1951. С. 164. Имеются сведения лишь об одном его выступлении на поэтическом вечере НО ВСП (16 декабря 1921).

[764] В Нижегородском отделении Всероссийского Союза поэтов // Нижегородская коммуна. 1921. № 201. 7 сентября. С. 1.

[765] Футуристки // Камско-Волжская речь. Казань, 1914. № 65. 21 марта. С. 3.

[766] Футуристки в Казани // Город Казань. 1914. № 193. 21 марта. С. 2.

[767] Никитин Игорь Александрович (1889—1947) — художник. Окончил живописное отделение Казанской художественной школы (1908—1914). Заведовал

художественной студией при штабе Политуправления Приволжского округа Запасной армии республики (1918—1921), преподавал живопись и рисунок в КХШ, член ТатАХРР (1925).

768 Жуковский Станислав Юлианович (1875—1944) — художник, член ТПВХ с 1904 года, член СРХ и др. В 1907 году получил звание академика, до 1923 года жил в Москве, затем в Варшаве.

769 Виноградов Сергей Арсеньевич (1869—1938) — художник, член ТПВХ с 1899 года. В 1912 году получил звание академика. После 1924 жил за границей (Рига).

770 Платунова Александра Георгиевна (1896—1966) — живописец и график. Обучалась на живописном отделении КХШ (1908—1915 и 1919—1922). Совместно с К.К. Чеботаревым руководила испытательно-подготовительной мастерской КХШ (1921—1926). С 1926 года жила и работала в пос. Новогиреево Мос. обл.

771 Чеботарев Константин Константинович (1892—1974) — живописец, график. Обучался на живописном отделении КХШ (1910—1917 и 1921—1922). Преподавал в КХШ, руководил испытательно-подготовительной мастерской, председатель графического коллектива «Всадник». С 1926 года жил в пос. Новогиреево Мос. обл., работал в издательствах ВЦСПС, «Молодая гвардия», член объединения «Октябрь».

772 Мощевитин Дмитрий Павлович (1894—1974) — живописец, график. Обучался в КХШ (1911—1913 и 1918—1922), служил в Красной Армии (1919—1921), с 1922 года руководил красноармейской изостудией, член ТатАХРР (с 1922). Жил в Москве, с 1950 года — в г. Истра Мос. обл.

773 *Белов Е.* По художественным выставкам // Казанское слово. 1918. № 89. 12 мая (29 апреля). С. 2.

774 Художественная выставка // Знамя революции. Казань, 1918. № 90 (136). 12 мая (29 апреля). С. 3. Упомянутые в статье работы Добрянского и Писаревой в каталоге выставки не указаны.

775 Каталог выставки произведений художников Татарии 20—30-х годов. Казань, 1990. С. 37. См. также: *Червонная С.М.* Искусство Советской Татарии. М., 1978. С. 28—30; *Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932). СПб., 1992. С. 236—237.

776 <Извещение> // Знамя революции. Казань, 1918. № 246. 26 декабря. С. 4. См. также доклад Ф. Гаврилова (январь 1919) Московскому отделу ИЗО (ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 3. Л. 73—73 об.) и доклад П. Мансурова (24 января 1919) о ревизии художественных учреждений Казани (ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 3. Л. 40).

777 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 70. Л. 8.

778 Отчет о деятельности СГХМ в г. Казани за весеннее полугодие 1919 года // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 70. Л. 16.

779 ГАРФ. Ф. 2305. Оп. 23. Д. 70. Л. 35.

780 Цит. по: *Ключевская Е.П.* Из истории художественной жизни среднего Поволжья конца XIX —1-й трети XX века: Дисс. на соиск. учен. ст. канд. искусствоведения. Л., 1985 // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 1. Е.х. 168—1170. С. 120 (Далее: Ключевская 1985).

781 Ключевская 1985. С. 121.

782 <Извещение> // Знамя революции. Казань, 1919. № 208. 14 сентября. С. 2.

783 <Извещение> // Знамя революции. Казань, 1919. № 214. 21 сентября. С. 2.

784 <Извещение> // Знамя революции. Казань, 1919. № 216. 24 сентября. С. 2.

785 <Извещение> // Знамя революции. Казань, 1919. № 191. 24 августа. С. 2. Отчеты о выставке не найдены.

786 Художественная выставка // Знамя революции. Казань, 1920. № 9. 14 января. С. 4.

787 Драматическая работа среди студенчества // Знамя революции. Казань, 1919. № 274. 3 декабря. С. 4.

788 Ключевская 1985. С. 123.

[789] <Объявление> // Знамя труда. Казань, 1920. № 118. 28 мая. С. 1; Государственная выставка // Казанский музейный вестник. 1920. № 7/8. С. 111.

[790] *Денике Б.* Художественная выставка 1920 года в Казани // Казанский музейный вестник. 1920. № 5/6. С. 50—59.

[791] *Герасим Чудаков <А. Тиняков>*. На выставке (Впечатления) // Знамя труда. Казань, 1920. № 132. 13 июня. С. 2.

[792] <Б.п.> 1-я Государственная Выставка // Казанский музейный вестник. 1920. № 5/6. С. 70—71.

[793] *В.К.* Диспут в художественной школе // Знамя труда. Казань, 1920. № 138. 20 июня. С. 4.

[794] <Извещения> // Знамя труда. Казань, 1920. № 145. 29 июня. С. 4.

[795] Лекции, концерты, спектакли // Известия ревкома Татарской социалистической советской республики, Казанского Губкомитета РКП и Казанского совета рабочих и крестьянских депутатов. 1920. № 12 (157). 13 июля. С. 4 (Далее: Известия ревкома. Казань). Кроме того, к этой выставке были выпущены брошюры: В.П. Соколов «Современное искусство» (Казань, 1920), В.П. Соколов «Живопись» (Казань, 1920), В.П. Соколов «Этюд, эскиз и картина» (Казань, 1920), Г. Чудаков «О значении искусства» (Казань, 1920).

[796] *В.* Развал // Известия ревкома. Казань, 1920. № 5 (150). 4 июля. С. 2.

[797] *Бахметьев В.* Кое-что из мира художников // Известия ревкома. Казань, 1920. № 134 (279). 5 декабря. С. 4.

[798] Точная дата приезда в Казань П.А. Мансурова неизвестна. Е. Ковтун датирует эту поездку концом 1919 года в связи со смертью брата: «Здесь он <П.А. Мансуров> сразу же был арестован местной ЧК» и освобожден лишь благодаря поэту и художнику П.А. Радимову, с условием остаться преподавателем в ГСХМ (*Ковтун Е.Ф.* Русский период Мансурова // Павел Мансуров. Петроградский авангард. Palace edition, 1995. С. 12). Согласно архиву КГБ Республики Татарстан, постановлением Коллегии Татарской ЧК от 7 августа 1920 Мансуров за дискредитацию советской власти был условно осужден на три месяца лагерных принудительных работ и тогда же освобожден из-под стражи. Точная дата ареста остается неизвестной, поскольку архивно-следственное дело П. Мансурова было уничтожено в 1955 году. Скорее всего, события происходили летом 1920.

[799] *Несмелова-Делакроа В.* Несколько беглых воспоминаний о занятиях абстрактной живописью в 1920—1921 гг. <XII—65—13/XI—66> // НБА РАХ. Ф. 33. Оп. 2. Д. 1. Л. 1—2. В ряде изданий приводятся сведения (без указания источника) о выставке мастерской Мансурова в 1921 году. Сведений, подтверждающих эту информацию, не найдено.

[800] Цит. по: *Червонная С.М.* Искусство Советской Татарии. М., 1978. С. 32—33.

[801] Там же. С. 32.

[802] Ключевская 1985. С. 128.

[803] О «Всаднике» см.: *Аристов В., Ермолаева Н.* Все началось с путеводителя. Казань, 1975. С. 203—204; Каталог выставки произведений художников Татарии 20—30-х годов. Казань, 1990. С. 38; *Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932). СПб., 1992. С. 48—49.

[804] *Н.Ш. <Н.С. Шикалов>*. Графическое искусство // Первая выставка графического коллектива «Всадник». Казань, 1920. С. 4.

[805] Ключевская 1985. С. 134.

[806] Казанский библиофил. 1921. № 2. С. 196; Некрологи // Казанский музейный вестник. 1922. № 1. С. 233.

[807] Выставки // Казанский музейный вестник. 1922. № 1. С. 232—233.

[808] Ключевская 1985. С. 123.

[809] 2-я государственная выставка // Казанский музейный вестник. 1922. № 1. С. 233.

[810] *Чудаков Г. <А.И. Тиняков>* // Знамя революции. Казань, 1920. № 53. 6 марта. С. 4.

[811] *Эгинский В.* // Казанский библиофил. 1922. № 3. С. 99—101.

[812] *Шмерельсон Г.* // Нижегородская коммуна. 1921. № 114. 25 мая. С. 2.

[813] См.: «Витрина Поэтов» // Тараном слов. Ланэ, Меркушев, Полоцкий. Казань, 1921. С. 24.

[814] *Лидин.* У патентованных поэтов // Известия ТЦИК. Казань, 1922. № 144 (738). 27 июня. С. 3.

[815] Окончательная истина имажинистов // Известия ТЦИК. Казань, 1922. № 154 (748). 8 июля. С. 3.

[816] См.: *Оков С. <С.П. Овсянников>*. Желтоклювые // Литературный листок. Прил. к газ. Известия ТЦИК. Казань, 1922. № 4. 6 августа. С. 1; *Мирский А.* В защиту «желтоклювых» // Там же. 1922. № 5. 13 августа. С. 1; *Оков С.* «А все-таки она вертится» // Там же. 1922. № 5. 13 августа. С. 2.

[817] Личное дело Полоцкого С.А. // ЦГА СПб. Ф. 7240. Оп. 6. Д. 1743.

[818] <Б.п.> Обзор литературной жизни Казани // Листок литературы и искусства. Прил. к газ. Известия ТЦИК. Казань, 1922. № 6. 19 августа. С. 2.

[819] В 1920-е годы под влиянием русского авангарда в Казани образовалась татарская литературно-художественная организация «Сулф» (Левый фронт), в которую входили А. Кутуй, Г. Толумбайский, Г. Гали, Р. Ишмуратов, Ф. Тагиров. К числу татарских поэтов-имажинистов причислял себя К. Наджми.

[820] *Спасский С.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 94.

[821] <Собрания> // Волжский день. Самара, 1918. № 57. 23 августа. С. 2.

[822] Вечер революционной поэзии // Солдат, рабочий и крестьянин. Самара, 1918. № 128. 19 ноября. С. 3. Отчет о вечере не обнаружен.

[823] Пролеткульт // Коммуна. Самара, 1918. № 2. 8 декабря. С. 3.

[824] Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. № 24—25. С. 8.

[825] *Неверов А.* Я.М. Тисленко // Понизовье. Самара, 1922. Кн. 5. С. 67.

[826] *Самарский.* Литературная жизнь Самары. Краткий обзор за 5 лет // Понизовье. Самара, 1922. Кн. 5. С. 74—81.

[827] Доклад о новой поэзии // Коммуна. Самара, 1920. № 588. 30 ноября. С. 2.

[828] Искаженные строки из стихотворения В. Шершеневича «Сердце частушка молитв», вошедшего в его книгу «Лошадь как лошадь» (М., 1920).

[829] *Терновый <И.П. Добрышкин>*. Вечер футуристической и имажинистской поэзии // Коммуна. Самара, 1920. № 592. 4 декабря. С. 2. Употребленное в отчете написание термина «имаженизм» исправлено на общепринятое.

[830] Вечер «Лито» // Коммуна. Самара, 1921. № 645. 10 февраля. С. 2.

[831] *Самарский.* Литературная жизнь Самары. Краткий обзор за 5 лет // Понизовье. Самара, 1922. № 5. С. 74—81.

[832] *Спасский С.* Маяковский и его спутники. Л., 1940. С. 146.

[833] См.: Коммуна. Самара, 1922. № 1001. 15 апреля. С. 2.

[834] См.: *Л.Д.* Выступление «Гаража Поэтов» // Коммуна. Самара, 1922. № 1054. 22 июня. С. 4; Собрание Гаражистов // Коммуна. Самара, 1922. № 1072. 13 июля. С. 3; *Старый.* Литературно-художественный вечер // Коммуна. Самара, 1922. № 1081. 23 июля. С. 3; Вечер гаражистов // Коммуна. Самара, 1922. № 1086. 29 июля. С. 2; Литературный вечер // Коммуна. Самара, 1922. № 1094. 8 августа. С. 4; Вечер литработников // Коммуна. Самара, 1922. № 1095. 9 августа. С. 3; и др.

[835] ГАРФ. Ф. 2306. Оп 23. Д. 102. Л. 67.

[836] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 102. Л. 70, 71.

[837] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 102. Л. 81.

[838] ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4.

[839] Открытие Городского музея // Коммуна. Самара, 1919. № 121. 9 мая. С. 2.

[840] Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. М., 1951. С. 466; Георгий Георгиевич Ряжский. М., 1952. С. 9—10.

[841] «Дом печати» был открыт 13 июня 1920 на углу Саратовской и Красноармейской улиц.

[842] *Адливанкин С.* О выставке «НОЖ» // Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. М., 1962. С. 108. Г. Ряжский был более категоричен: «Формалистические увлечения и влияния слетели как шелуха», — писал он (Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографии. М., 1951. С. 466). Следует, однако, учитывать, что это было сказано в обстановке непрекращающейся борьбы с «формализмом» в искусстве.

[843] «Дом печати» // Коммуна. Самара, 1920. № 463. 4 июля. С. 1.

[844] <Извещения> // Коммуна. Самара, 1920. № 595. 8 декабря. С. 2.

[845] <Извещения> // Коммуна. Самара, 1920. № 607. 22 декабря. С. 2.

[846] *N.* К открытию в Самаре государственных свободных художественных мастерских // Коммуна. Самара, 1920. № 607. 22 декабря. С. 2.

[847] Свободные художественные мастерские // Коммуна. Самара, 1920. № 600. 14 декабря. С. 2.

[848] В Госмастерских // Коммуна. Самара, 1921. № 641. 5 февраля. С. 2.

[849] *N.* К открытию в Самаре государственных свободных художественных мастерских // Коммуна. Самара, 1920. № 607. 22 декабря. С. 2.

[850] <Объявление> // Коммуна. Самара, 1921. № 822. 14 сентября. С. 1; <Объявление> // Коммуна. Самара, 1921. № 823. 15 сентября. С. 1.

[851] Художники города Куйбышева. Л., 1965. С. 3—4.

[852] Открытие художественной мастерской в Бузулуке // Коммунистическая жизнь. Бузулук, 1919. № 250. 3 декабря. С. 2.

[853] Художественная мастерская (студия) в гор. Бузулуке // Коммуна. Самара, 1920. № 469. 11 июля. С. 2. См. также: Программа практических и теоретических предметов, преподаваемых в художественной мастерской коллективного творчества в г. Бузулуке Самарской губернии // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 169. Л. 11—11 об.

[854] О художественной мастерской // Коммунистическая жизнь. Бузулук, 1920. № 73 (347). 2 апреля. С. 2

[855] «Неделя фронта» // Коммунистическая жизнь. Бузулук, 1920. № 21 (295). 30 января. С. 2.

[856] *Театрал.* Итоги зимнего сезона 1919—1920 гг. // Коммунистическая жизнь. Бузулук, 1920. № 98 (372). 6 мая. С. 2.

[857] От уполномоченного Центрального Президиума Всероссийского Союза Поэтов // Луч коммуны. Бугуруслан, 1920. № 250. 14 января. С. 2.

[858] В. Королев имеет в виду назначение В. Мейерхольда на должность заведующего ТЕО Наркомпроса.

[859] *Королев В.* Искусство коммуны // Луч коммуны. Бугуруслан. 1920. № 458. 16 октября. С. 3.

[860] *Королев В.* Искусство в 1920 году // Луч коммуны. Бугуруслан, 1921. № 488. 1 января. С. 1—2.

[861] <Объявление> // Саратовский вестник. 1917. № 27. 2 февраля. С. 1.

[862] Цеге Лидия Николаевна — о ней см.: *Каменский В.* Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 118—119.

[863] Лекция т. В. Каменского // Саратовская красная газета. 1918. № 243. 22 декабря. С. 4.

[864] «Пролетарский художник» // Известия Саратовского гор. Совета рабочих и красноармейских депутатов и Саратовского губ. исполкома. 1919. № 49. 4 марта. С. 3. (Далее: Известия. Саратов).

[865] <Объявление> // Известия. Саратов, 1919. № 24. 1 февраля. С. 4.

[866] *N.* Вечер коллективного творчества // Известия. Саратов, 1919. № 27. 5 февраля. С. 4; *Райский Л.* Вечер коллективного творчества // Саратовская красная газета. 1919. № 277. 5 февраля. С. 4.

[867] *Шапир Гр.* Искусство или фокусничество? // Саратовская красная газета. 1919. № 279. 7 февраля. С. 4.

[868] *Шапир Гр.* Нечто об искусстве // Саратовская красная газета. 1919. № 286. 15 февраля. С. 4. Заведующим саратовским отделом искусств в это время был художник Г.С. Бершадский.

[869] Вступление в каталог // Выставка живописно-пластической культуры. [Саратов, б. г.].

[870] Там же.

[871] *Венский Н.* Пролетарская художественная выставка // Известия. Саратов, 1919. № 287. 24 декабря. С. 2.

[872] Выставка живописной культуры // Известия. Саратов, 1919. № 261. 23 ноября. С. 3.

[873] IV выставка живописно-пластической культуры. Саратов, 1920 (Каталог); Хроника художественной жизни Саратова 1874—1980. Саратов, 1988. С. 47.

[874] В справочнике «Выставки советского изобразительного искусства. Т. 1» (с. 67) в списке художников, участвовавших на выставке, не указан П.К. Ершов.

[875] В мире искусства // Известия. Саратов, 1920. № 87. 21 апреля. С. 3.

[876] Имеются в виду саратовские ГСХМ.

[877] *Сомов А.* Четвертая выставка картин // Известия. Саратов, 1920. № 91. 25 апреля. С. 3.

[878] 4-я художественная выставка // Известия. Саратов, 1920. № 94. 29 апреля. С. 4.

[879] Выписка из протокола Совета Своб. Госуд. Худож. Мастерских от 19 апреля 1920 // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 121. Л. 88

[880] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 109. Л. 7.

[881] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 109. Л. 3.

[882] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 109. Л. 1.

[883] Протокол собрания Совета СГХМ 27 августа 1920 // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 109. Л. 1, 13.

[884] Доклад о Саратовских высших ГХМ. 28 октября 1920 // ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д 109. Л. 15—15 об.

[885] Список служащих Высших Своб. Гос. худ. мастерских (Саратов) // ГАРФ Ф. 2306. Оп. 23. Д. 121. Л. 21—21 об.

[886] В одном из источников возникновение ОХНИС относится к 1919 г. (Саррабис, 1921. № 2. 1 сентября. С. 12), когда были устроены несколько «Выставок живописно-пластической культуры». Однако первые упоминания о существовании объединения появились только летом 1921 года. Это кажущееся противоречие объясняется тем, что ядро ОХНИСа составили левые художники — участники названных выставок.

[887] Смерть картины // Известия. Саратов, 1921. № 135. 19 июня. С. 2.

[888] ИЗО // Саррабис. 1921. № 2. 1 сентября. С. 12.

[889] Об этом подробнее см.: *Водонос Е.* Художественное образование в Саратове (1918—1922 гг.) // Волга. 1998. № 2—3. С. 156—167.

[890] <Объявление> // Известия. Саратов, 1920. № 17. 25 января. С. 4.

[891] *Флеровский И.* Театр и революция (О диспуте 26 января) // Известия. Саратов, 1920. № 22. 31 января. С. 3.

[892] *Февральский А.* «Мистерия-буфф». Опыт литературной сценической истории пьесы // Маяковский. Материалы и исследования. М., 1940. С. 233. В 1921 году «Мистерия-буфф» была поставлена в Театре им. К. Маркса. Декоративное оформление было осуществлено Н.И. Симоном (*Звенигородская Н.Г.* Художники в театрах Саратова первых послереволюционных лет // Саратовский гос. художественный музей им. Радищева. Материалы и сообщения. Вып. 7. Саратов. 1995. С. 129—130).

[893] *Матвеева Г.* «Поэт, театрализующий жизнь» // Современная драматургия. 1988. № 5. С. 246.

[894] *Луначарский А.* «Паровозная обедня» // Известия ВЦИК. 1921. № 34 (1177). 16 февраля. С. 2.

895 *Г.П.* Футуристический оркестр // Известия. Саратов, 1921. № 271. 30 ноября. С. 2.

896 *Водонос Е.И.* Театр «Арена Поэхма» и его место в художественной жизни Саратова начала 1920-х годов // Советское искусство 20—30-х годов. Казань, 1992. С. 75 (Далее: Водонос 1992).

897 Водонос 1992. С. 63—64.

898 Там же. С. 69.

899 *Чаган 3.* Пощечина // Известия. Саратов, 1921. № 292. 24 декабря. С. 2.

900 Хроника // Известия. Саратов, 1921. № 293. 25 декабря. С. 2.

901 *Даран Д. (Д.Б. Райхман).* Воспоминания о Саратове // Водонос 1992. С. 67—68. См. также: Художники группы «Тринадцать». М., 1986. С. 157; РГАЛИ. Ф. 2436. Оп. 1. Е.х. 41. Л. 22—23.

902 «Арена Поэхма» // Культура. 1922. № 1. Январь. С. 13.

903 *Н.А. <Н.М. Архангельский>.* «Летающий доктор» на сцене Высших государственных мастерских театрального искусства // Саррабис. 1921. № 4. Декабрь. С. 12—13.

904 Хроника // Известия. Саратов, 1921. № 257. 13 ноября. С. 2.

905 Хроника // Саррабис. 1921. № 4. Декабрь. С. 13.

906 <Б.п.> Новый научный студенческий кружок // Известия. Саратов, 1921. № 273. 2 декабря. С. 2.

907 *Геминова Н.* У мастеров слова // Обозрение театральной, литературной и художественной жизни Саратова. 1922. № 9. 1—7 ноября. С. 13, 15.

908 *— ский.* 1-я Выставка «Лито» // Художественный Саратов. 1922. № 2. 6—10 декабря. С. 10.

909 *П.* На литературной выставке // Саратовские известия. 1922. № 269. 24 ноября. С. 3.

910 «Современность и экзотика» // Саратовские известия. 1922. № 271. 26 ноября. С. 4.

911 *Чаган 3.* Гильотина душ // Саратовские известия. 1922. № 273. 29 ноября. С. 3.

912 Секция Лито // Новый художественный Саратов. 1923. № 4. 27 января — 2 февраля. С. 11.

913 *П.* Студенты об имажинистах // Новый художественный Саратов. 1923. № 2. 13—20 января. С. 7.

914 Выставка художественной литературы // Коммуна. Петровск, 1920. № 80. 13 октября. С. 2.

915 Алит // Коммуна. Петровск, 1920. № 86. 30 октября. С. 2.

916 Впоследствии в декларативной статье панреалистов возникновение этого направления датировалось 1918 годом (*Александрович Д.* Прелюдии в страну Панреализма // Плетень. Петровск, 1921. С. 30). Каких-либо упоминаний о панреализме до декабря 1920 года обнаружить не удалось.

917 Лев В. Ганжинский — местный журналист.

918 *Спасский Н.* Вечер-диспут художественных мастерских // Коммуна. Петровск, 1920. № 97. 9 декабря. С. 2.

919 *Александрович Д. <Д.А. Самсонов?>* Прелюдии в страну Панреализма // Плетень. Петровск, 1921. С. 30—31.

920 Вечер поэзии в Петровске // Петровская коммуна. 1921. № 50. 29 июня. С. 4.

921 *Овчинников И.* Имажинизм // Петровская коммуна. 1921. № 50. 29 июня. С. 4; Там же. 1921. № 51. 2 июля. С. 4.

922 Протест // Петровская коммуна. 1921. № 51. 2 июля. С. 4.

923 Вечер поэзии // Петровская коммуна. 1921. № 53. 9 июля. С. 3.

924 Искусство в Петровске // Петровская коммуна. 1921. № 15. 26 февраля. С. 4.

925 Художественная выставка // Петровская коммуна. 1921. № 34. 5 мая. С. 4.

926 Эта выставка в Петровске была третьей по счету за последние годы.

927 Первая экскурсия подмастерьев ГСХМ в Москву для осмотра музеев и галерей, знакомства с русской и западной живописью состоялась в начале

1921 года (Искусство в Петровске // Петровская коммуна. 1921. № 15. 26 февраля. С. 4).

[928] *Самсон Д. <Д.А. Самсонов>*. Художественная выставка // Петровская коммуна. 1921. № 37. 14 мая. С. 3—4. Согласно каталогу, на этой выставке были представлены также работы Д. Самсонова. О характере его работ сведений не найдено.

[929] *Самсон Д.* Почти некролог (К посмертной выставке С.А. Нагубникова) // Петровская коммуна. 1921. № 52. 6 июля. С. 4.

[930] Художественная выставка // Петровская коммуна. 1921. № 80. 15 октября. С. 4.

[931] *Оранский В.* Выставка картин в Художественном училище // Известия Пензенского совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов. 1918. № 147. 16 марта. С. 3.

[932] *Хотинцев С.* Выставка картин и скульптуры // Известия Пензенского совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов. 1918. № 162. 9 августа. С. 3.

[933] *Моряк*. Молодежь // Известия Пензенского совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. 1918. № 185. 7 сентября. С. 2.

[934] Лекция Ив. Старцева // Известия Пензенского Губисполкома и гор. совета. 1919. № 40. 20 февраля. С. 3.

[935] *Кутузов А.* Диспут о футуризме // Клич. Пенза, 1919. № 2. 24 февраля. С. 3.

[936] *Мариенгоф А.* Имажинизм // Известия Пензенского Губисполкома и гор. совета. 1919. № 126. 12 июня. С. 2.

[937] Клуб «Пропеллер» // Клич. Пенза, 1919. № 2. 24 февраля. С. 4.

[938] Плакат и значок 23 февраля // Клич. Пенза. 1919. № 3. 25 февраля. С. 4.

[939] Роспись Пролетарского университета // Клич. Пенза, 1919. № 18. 15 марта. С. 3—4.

[940] Выставка картин // Известия Пензенского Губисполкома и гор. совета. 1919. № 69. 28 марта. С. 3.

[941] *Журналист*. О выставке картин // Известия Пензенского Губисполкома и гор. совета. 1919. № 71. 30 марта. С. 2—3.

[942] *К.* Пензенские художественные мастерские // Клич. Пенза, 1919. № 33. 3 апреля. С. 3—4.

[943] *Кутузов А.* А.М. Блюменфельд // Красное знамя. Пенза, 1920. № 127. 10 июня. С. 3. О Г. (А.) Блюменфельде см. также: *Яблонская М.Н., Евстафьева И.А.* Генрих (Андрей) Блюменфельд (1893—1920) // Панорама искусств 13. М., 1990. С. 94—102; *Катанян В.* Прикосновение к идолам. М., 1997. С. 71—72.

[944] *Блюменфельд А.* Первая Пензенская Государственная выставка картин и скульптуры // Клич. Пенза, 1919. № 31. 1 апреля. С. 3—4.

[945] *К.* Пензенские художественные мастерские // Клич. Пенза, 1919. № 33. 3 апреля. С. 3—4.

[946] Празднование 1-го мая // Клич. Пенза, 1919. № 36. 8 апреля. С. 3.

[947] *Равдель Е.* О праздновании первого мая и о «футуристах» // Клич. Пенза, 1919. № 37. 9 апреля. С. 4.

[948] *Кутузов А.* А.М. Блюменфельд // Красное знамя. Пенза, 1920. № 127. 10 июня. С. 3.

[949] Организация Пенз. отд. всерос. союза поэтов // Трудовая правда. Пенза, 1922. № 110. 16 мая. С. 4.

[950] *Афанасьев В.* Вечер литературного творчества // Трудовая правда. Пенза, 1922. № 197. 30 августа. С. 4.

[951] Имеется в виду анонимная заметка: Третий поэзо-концерт // Трудовая правда. Пенза, 1922. № 281. 8 декабря. С. 5.

[952] Имеются в виду начальные строки стихотворения В. Маяковского «Гимн критику».

[953] *Ст.Д.* На пензенском «Парнасе». Дебют гипинтризма (3-й поэзо-концерт) // Трудовая правда. Пенза, 1922. № 289. 17 декабря. С. 4.

[954] Литературный вечер // Трудовая правда. Пенза, 1923. № 168. 29 июля. С. 4.
[955] <Извещения> // Трудовая правда. Пенза, 1923. № 174. 5 августа. С. 4.
[956] Литературный вечер // Трудовая правда. Пенза, 1923. № 179. 12 августа. С. 4.
[957] *Зет.* К вечеру «Семи поэтов» // Трудовая правда. Пенза, 1923. № 261. 18 ноября. С. 4.
[958] *Аф-в В.* <*В. Афанасьев*>. Памятник В.И. Ленину // Трудовая правда. Пенза, 1924. № 48. 28 февраля. С. 4.
[959] *Червонная С.М.* Живопись автономных республик РСФСР (1917—1977). М., 1978. С. 109.
[960] *С.Д.* В Летнем театре. «Стенька Разин» // Трудовая правда. Пенза, 1924. № 140. 24 июня. С. 4.
[961] Имеются в виду столичные футуристы.
[962] Бенефис футуристов // Тамбовские отклики. 1914. № 26. 5 января. С. 3.
[963] *Ч-ка.* Бенефис Н.Г. Далматовой и «футуризм» (Железнодорожный театр) // Тамбовские отклики. 1914. № 56. 11 февраля. С. 3.
[964] Лекция о футуризме // Тамбовские отклики. 1914. № 96. 3 апреля. С. 2.
[965] Футурист о футуризме // Тамбовские отклики. 1914. № 100. 11 апреля. С. 2.
[966] Лекция о футуризме // Тамбовские отклики. 1914. № 104. 16 апреля. С. 2.
[967] Воспоминания В. Шершеневича «Великолепный очевидец» (Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 539—541) не соответствуют газетным отчетам.
[968] *П.* Фу!... туристы // Тамбовский край. 1914. № 83. 18 апреля. С. 3.
[969] *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 540—541.
[970] *Ю.С.* <*Ю. Саламатин*>. На лекции футуриста // Тамбовские отклики. 1914. № 106. 18 апреля. С. 3.
[971] *Саламатин Ю.* Футуризм и футуристы // Тамбовские отклики. 1914. № 110. 23 апреля. С. 2—3.
[972] *Саламатин Ю.* Футуризм и футуристы // Тамбовские отклики. 1914. № 113. 27 апреля. С. 2.
[973] *Ю.С.* <*Ю. Саламатин*>. На лекции футуриста // Тамбовские отклики. 1914. № 106. 18 апреля. С. 3.
[974] Вторая лекция о футуризме // Тамбовские отклики. 1914. № 106. 18 апреля. С. 2.
[975] «Осведомительное бюро» тамбовских футуристов // Тамбовские отклики. 1914. № 106. 18 апреля. С. 2.
[976] Книги футуристов // Тамбовские отклики. 1914. № 106. 18 апреля. С. 2.
[977] *Михайлов В.* Художники Тамбовского края. Л., 1976. С. 43, 45, 48.
[978] Подробнее см.: *Гранат Л., Варзин Н.* Актеры — агитаторы, бойцы. М., 1970. С. 111—198.
[979] *Б.Ж.* <*Б. Живоглядов*>. Театральный Октябрь // Тамбовская правда. 1922. № 203. 7 ноября. С. 12.
[980] «Мистерия Буфф» // Тамбовская правда. 1922. № 64. 21 мая. С. 2.
[981] Работы на театральных курсах // Тамбовская правда. 1922. № 76. 7 июня. С. 2.
[982] *Бета.* Барометр и «Мистерия-буфф» // Тамбовская правда. 1922. № 83. 15 июня. С. 2.
[983] *Ряжский Н.* Гр. «Бета» — метеоролог. Письмо в редакцию // Тамбовская правда. 1922. № 88. 21 июня. С. 2. См. также: *Абиндер А.* «И я его лягнул» // Тамбовская правда. 1922. № 125. 4 августа. С. 3; *Ряжский Н.* Губоно и «Мистерия-буфф» // Тамбовская правда. 1922. № 129. 9 августа. С. 4.
[984] *Ряжский (Варзин) Н.* Освободите искусство от Нэп'а // Тамбовская правда. 1922. № 234. 14 декабря. С. 4.
[985] *До-ми.* Дискуссия о «левом фронте» // Тамбовская правда. 1922. № 241. 22 декабря. С. 2.
[986] См., например: *Масс В.* Деэстетизация искусства // Зрелища. 1922. № 5. С. 7—8; *Февральский А.* Диалектика театра // Зрелища. 1922. № 7. 10—16 октяб-

ря. С. 9; *Соколов И.* Стиль РСФСР // Зрелища. 1922. № 1. 30 августа—3 сентября. С. 3; и др.

[987] Еще дискуссия о левом фронте // Тамбовская правда. 1922. № 242. 23 декабря. С. 2.

[988] Комсомольское «рождество» в Тамбове. План // Безбожник. 1923. 7 января. С. 6 (рождественский номер «Тамбовской правды»).

[989] *Бис.* В театре Луначарского // Тамбовская правда. 1923. № 5. 11 января. С. 4.

[990] *Б.Ж. <Б. Живоглядов>.* Спектакль «Лефро» // Тамбовская правда. 1923. № 24. 4 февраля. С. 2.

[991] Спектакль «Лефро» // Тамбовская правда. 1923. № 30. 11 февраля. С. 4. См. также: *До-ми.* Левый фронт в провинции // Зрелища. 1923. № 33. С. 15.

[992] <Б.п.> «Ночь» Мартинэ в Тамбове // Известия ВЦИК. 1923. № 50 (1787). 6 марта. С. 6. См. также: *До-ми.* Левый фронт в провинции // Зрелища. 1923. № 33. С. 15.

[993] В мастерской «Лефро» // Тамбовская правда. 1923. № 86. 24 апреля. С. 6; Массовое зрелище // Там же. С. 6.

[994] См.: *Михайлов В.* Художники Тамбовского края. Л., 1976. С. 43; Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографии. М., 1951. С. 16.

[995] К выставке «Свободное творчество» // Наша правда. Козлов, 1921. № 69 (428). 18 июня. С. 3.

[996] *Михайлов В.* Художники Тамбовского края. Л., 1976. С. 48—49.

[997] *Кайрукштис.* К открытию Государственных свободных художественных мастерских // Огни. Воронеж, 1919. № 12. 19 мая. С. 1.

[998] *Келлер В.* К выставке «Искусство» // Огни. Воронеж, 1919. № 9. 19 апреля. С. 1.

[999] *Р.Р.* К выставке «Искусство» // Известия. Воронеж, 1919. № 92. 29 апреля. С. 3.

[1000] Выставка // Искра. Воронеж, 1919. № 1. 10 июня. С. 4.

[1001] Список музеев и собраний, организованных Музейным бюро Отдела ИЗО НКП // ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4.

[1002] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 46. Л. 2, 6.

[1003] Пролетарское творчество // Искра. Воронеж, 1919. № 1. 10 июня. С. 3.

[1004] *Соколов И.* Имажинизм // Огни. Воронеж, 1919. № 7. 7 апреля. С. 2.

[1005] *Задонский В.* Образный образ // Огни. Воронеж, 1919. № 8. 14 апреля. С. 2.

[1006] В литературных кругах // Воронежская коммуна. 1921. № 36 (392). 19 февраля. С. 2.

[1007] О росписи заборов, стен и клубов учащимися мастерских см.: Искусство в борьбе с эпидемиями // Воронежская коммуна. 1921. № 121 (477). 4 июня. С. 4.

[1008] *Ласунский О.* Литературная прогулка по Воронежу. Воронеж, 1993. С. 257.

[1009] *Задонский Н.* В потоке жизни. Воронеж, 1969. С. 79—80.

[1010] Вокруг нового в искусстве // Воронежская коммуна. 1921. № 79 (435). 14 апреля. С. 2.

[1011] За день // Воронежская коммуна. 1921. № 102 (458). 13 мая. С. 4.

[1012] Каланыч (Григорьев Николай Иванович) — старый революционер, подпольный работник, видный воронежский деятель 1917 года, кандидат в Учредительное собрание по Воронежскому избирательному округу от социалистического блока (Украинская партия соц.-революционеров и Воронежской организации ПСР интернационалистов). Левый эсер, впоследствии примкнул к коммунистам. Член Ревкома, член Губисполкома, работник Земотдела, журналист, член Комсожура.

[1013] А. Жендзян — журналист, член Комсожура.

[1014] Борис Ирисов — журналист, член Комсожура.

1015 Б. Дерптский (Борис Владимирович Хижинский) — поэт, журналист, член Комсожура, в 1921 году — член редколлегии газеты «Огни».

1016 Бакструб — член Комсожура.

1017 Семен Пеший (псевдоним: Авр. Явич, Ал. Вадимов) — журналист, лектор.

1018 Л. Лейн — театральный режиссер.

1019 *Платонов А., Киров А., Михайлов Ф., Бережный И., Бобылев Б.* Невиданный балаган // Воронежская коммуна. 1921. № 111 (467). 24 мая. С. 4.

1020 К открытию клуба журналистов // Воронежская коммуна. 1921. № 123 (479). 7 июня. С. 4.

1021 Живая газета // Воронежская коммуна. 1921. № 122 (478). 5 июня. С. 1.

1022 *Тополев И.* Живая газета «Трудовой клич» № 5 // Воронежская коммуна. 1921. № 124. 8 июня. С. 3.

1023 Литературный вечер // Воронежская коммуна. 1921. № 122 (478). 5 июня. С. 4.

1024 За день // Воронежская коммуна. 1921. № 125 (481). 9 июня. С. 4.

1025 Вечер имажинистов // Воронежская коммуна. 1921. № 136 (492). 24 июня. С. 4.

1026 Имажинисты и против // Воронежская коммуна. 1921. № 140 (496). 29 июня. С. 4; Расширенная имаго-пятница // Воронежская коммуна. 1921. № 142 (498). 1 июля. С. 4.

1027 Имаго-пятница // Воронежская коммуна. 1921. № 148 (504). 8 июля. С. 3.

1028 См. его статью: *Каланыч.* Сущность имажинизма // Огни. Воронеж, 1921. № 1 (18). 4 июля. С. 3.

1029 Д. Терентьев — зав. лекционным бюро воронежского Губполитпросвета.

1030 Интересная вечеринка // Огни. Воронеж, 1921. № 2 (19). 11 июля. С. 4.

1031 *Наумов Г.* Рассуждение о дыре (Несколько слов об имажинизме) // Огни. Воронеж, 1921. № 3 (20). 18 июля. С. 3.

1032 Сборник стихов // Воронежская коммуна. 1921. № 165. 27 июля. С. 4.

1033 Новые сборники стихов // Огни. Воронеж, 1921. № 2 (19). 11 июля. С. 4.

1034 Турне имажинистов // Коммунар. Острогожск, 1921. № 57. 25 июня. С. 2.

1035 *Задонский Н.* Донские вечера. М., 1969. С. 147.

1036 См.: *С. Горовой* // Орловский вестник. 1917. № 289. 30 декабря. С. 3; *И.С.* // Орловский вестник. 1918. № 16. 20 января. С. 3; *Сокол Е.* Орловские поэты // Голос народа. Орел, 1918. № 4. 6 (19) января. С. 4.

1037 *Г.* «Субботник» // Голос народа. Орел, 1917. № 173. 21 ноября. С. 3.

1038 Очередной «Субботник» // Голос народа. Орел, 1917. № 175. 24 ноября. С. 3; *Е.С.* <*Е. Сокол*>. 2-й Субботник Союза деятелей искусств // Голос народа. Орел, 1917. № 178. 28 ноября. С. 3.

1039 Литературный четверг «В гостях у поэтов» // Голос народа. Орел, 1918. № 6. 10 (23) января. С. 3.

1040 *Сокол Е.* «В гостях у поэтов» // Голос народа. Орел, 1918. № 9. 13 (26) января. С. 3.

1041 К предстоящей лекции С.И. Горового // Орловский вестник. 1918. № 16. 20 января. С. 3; Лекция С.И. Горового // Орловский вестник. 1918. № 18. 23 января. С. 3.

1042 *Ю.Г.* Орловские поэты (лекция С.И. Горового). 20 января 1918 г. // Голос народа. Орел, 1918. № 27. 23 (10) февраля. С. 2—3.

1043 У анархистов // Орловские известия Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов. 1918. № 30. 26 марта. С. 3.

1044 *Сокол Е.* (*Овод*). По Орлу // Орловские известия Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов. 1918. № 129. 31 июля. С. 2—3.

1045 Возможно, он примкнул в 1919 году к Добровольческой армии.

1046 Коровин Аркадий Сергеевич (1898—1967) — с 1920 года жил в Москве, впоследствии — врач, хирург. Подробнее о нем см.: Ленинградские писатели-фронтовики. 1941—1945. Л., 1985. С. 205—206.

1047 В Калужском Союзе Поэтов // Коммуна. Калуга, 1921. № 132. 22 июня. С. 3.

1048 М. Ляпичев в 1920—1921 годах заведовал Губернским почтово-телеграфным управлением.

1049 Алексей Поликашин — пролетарский поэт, журналист, в 1920 некоторое время редактировал газету «Коммуна». Автор книги «Поэзия тишины и бури» (Калуга, 1920).

1050 *Мурзин М.* Вечер Союза поэтов // Коммуна. Калуга, 1921. № 4. 4 января. С. 2.

1051 <Объявление> // Коммуна. Калуга, 1921. № 12. 19 января. С. 1.

1052 Вечер Союза поэтов // Коммуна. Калуга, 1921. № 216. 29 сентября. С. 2.

1053 *Чижевский А.* и др. Письмо в редакцию // Коммуна. Калуга, 1922. № 149. 6 июля. С. 3.

1054 Инициативная группа. В союзе поэтов и литераторов // Коммуна. Калуга, 1922. № 136 (1178). 21 июня. С. 3.

1055 *Королев В.* и др. Письмо в редакцию // Коммуна. Калуга, 1922. № 151. 8 июля. С. 4.

1056 *Грей.* Заседание памяти В. Хлебникова // Коммуна. Калуга, 1922. № 164. 23 июля. С. 3.

1057 Литературно-музыкальный вечер // Коммуна. Калуга, 1922. № 180. 11 августа. С. 2. А.А. Барышев — поэт, директор театрального техникума.

1058 *С.Б.* Вечер современной поэзии // Коммуна. Калуга, 1922. № 182. 13 августа. С. 4.

1059 <Б.п.> Во Всероссийском Союзе Поэтов // Коммуна. Калуга, 1922. № 254. 12 ноября. С. 4.

1060 *Л.* Олимпиада современной поэзии // Коммуна. Калуга, 1923. № 3. 5 января. С. 4.

1061 *Бедлинский К.Б.* Калужский театр. Тула, 1977. С. 116.

1062 *Не-Мышь.* Привет «Теревсату» // Коммуна. Калуга, 1921. № 41. 25 февраля. С. 1.

1063 *Д.* Теревсат — Ревтеатр // Коммуна. Калуга, 1921. № 241. 28 октября. С. 4.

1064 *Смирнов Н., Смирнов А.* Театр под открытым небом // Коммуна. Калуга, 1921. № 89. 27 апреля. С. 2.

1065 Подробнее см.: *Бедлинский К.Б.* Калужский театр. Тула, 1977. С. 135—137.

1066 *Д.* Теревсат — Ревтеатр // Коммуна. Калуга, 1921. № 241. 28 октября. С. 4.

1067 *Королев В.* Театральное образование в Калуге // Коммуна. Калуга, 1922. № 152. 9 июля. С. 4.

1068 *Влад. Кор. <В. Королев>.* «Женщина ночью» // Коммуна. Калуга, 1922. № 158. 16 июля. С. 4.

1069 См.: *Н.* К 4-летию Кал<ужского> Гос. Театрал. Техникума // Коммуна. Калуга, 1922. № 229. 10 октября. С. 4; *А.С.* Празднование 4-летия Театрального техникума // Коммуна. Калуга, 1922. № 232. 13 октября. С. 4.

1070 *<В. Королев>.* Еще о театральном техникуме // Коммуна. Калуга, 1922. № 272. 3 декабря. С. 3.

1071 *Л.* «Старый и новый год» // Коммуна. Калуга, 1923. № 3. 5 января. С. 4.

1072 *Л.Ч.* «Жрец Тарквиний» // Коммуна. Калуга, 1923. № 5. 10 января. С. 2.

1073 *Эрвэ.* Вечер театрального техникума // Коммуна. Калуга, 1923. № 54. 10 марта. С. 4.

1074 *А.К. <А.В. Корнеев>.* К постановке «Зорь» // Коммунар. Тула, 1921. № 94. 29 апреля. С. 3; <Извещения> // Коммунар. Тула, 1921. № 121. 2 июня. С. 4.

1075 *Д-ский Н.* Зори // Коммунар. Тула, 1921. № 159 (903). 19 июля. С. 4.

1076 <Извещения> // Коммунар. Тула, 1921. № 127. 9 июня. С. 4.

1077 <Извещения> // Коммунар. Тула, 1921. № 163. 23 июля. С. 4.

1078 Театр художественной миниатюры // Сцена и арена. Тула, 1922. № 3. 21 февраля. С. 6.

1079 <Провинция> // Театр и музыка. 1922. № 11. 12 декабря. С. 262.

[1080] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 61. Л. 33.

[1081] *С.Ч.* На художественной выставке // Известия Рязанского губИсполкома. 1921. № 104. 13 мая. С. 2.

[1082] <Объявление> // Известия Рязанского губСовета. 1919. № 207. 14 сентября. С. 4.

[1083] *Кисин В.* Третья выставка картин отд. народн. просвещения // Известия Рязанского губ. Совета. 1919. № 279. 9 декабря. С. 3.

[1084] Выставка картин // Известия Рязанского губСовета. 1920. № 68. 26 марта. С. 4. Для провинции это колоссальная посещаемость. То, что эта цифра не случайна, подтверждается также посещаемостью выставки картин Ф.А. Малявина (февраль — апрель 1919) — свыше 15 тыс. человек (Выставка картин Ф.А. Малявина // Известия Рязанского губ. Совета. 1919. № 84. 16 апреля. С. 3).

[1085] *Лягин С.* О пролетарском творчестве // Известия Рязанского губ. Совета. 1919. № 249. 2 ноября. С. 4.

[1086] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 139. Л. 12.

[1087] *А.М.* Вечер служащих отдела народного просвещения // Известия Рязанского губ. Совета. 1919. № 269. 27 ноября. С. 2.

[1088] Декларацию люминистов см.: Литературные манифесты. I. Россия. М., 1924. С. 227—232; Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 315—322.

[1089] *А.* Голгофа строф // Художественное слово. 1920. № 2. С. 65.

[1090] *Брюсов В.* Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. № 7. С. 60 (*Брюсов В.* Ремесло поэта. М., 1981. С. 375).

[1091] Каталог. Выставка семи. Первая. Харьков, 1917. Цит. по: *Бордунов Г.С.* Становление социалистического реализма в украинском изобразительном искусстве (Материалы к истории художественной жизни Харькова, 1917—1930). <Дипл. работа>. Л., 1970 // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 2. Д. 1459. Л. 17 (Далее: Бордунов 1970).

[1092] *Штрих.* Выставка Семи // Жизнь России. Харьков, 1917. № 6. 19 декабря. С. 4. Кроме того, на выставке, помимо членов «Союза семи», участвовало несколько экспонентов; обзор их работ здесь опущен.

[1093] Диспут «семи» // Жизнь России. Харьков, 1918. № 21. 11 января. С. 3.

[1094] *Изм. Ур. <И. Уразов>* // Известия. Харьков, 1919. № 74. 23 марта. С. 6.

[1095] Подробнее см.: *Юткевич С.* Из ненаписанных мемуаров // Панорама искусств 11. М., 1988. С. 74.

[1096] *Шмит Ф.* Выставка Союза искусств // Наш день. Харьков, 1918. № 12. 20 (7) мая. С. 3.

[1097] *Изм. Ур. <И. Уразов>* // Известия. Харьков, 1919. № 74. 23 марта. С. 6.

[1098] Там же. С. 6.

[1099] Хроника Художественного цеха // Творчество. Харьков, 1919. № 3. С. 40.

[1100] *Чернова М.В.* Борис Васильевич Косарев. Киев, 1969. С. 8 (на укр. языке).

[1101] Выставка художественного цеха // Возрождение. Харьков, 1918. № 58. 30 (17) мая. С. 3.

[1102] П.Т. Коваленко (1888—?) — участник выставки «Салон II» (1910—1911), организованной В. Издебским, а также выставки «Импрессионисты» (Санкт-Петербург, 1910).

[1103] Е.А. Агафонов (1879—1955) — участник выставок «Звено» (Киев, 1908), «Голубая лилия» (Харьков, 1909), «Кольцо» (Харьков — Киев, 1911, 1912, 1914), «Бубновый валет» (Москва — Санкт-Петербург, 1913).

[1104] *Б.<В. Бобрицкий?>.* Выставка художественного цеха // Парус. Харьков, 1919. № 1. 19 января. С. 13—14.

[1105] <Объявление> // Известия юга. Харьков, 1917. 15 (28) декабря. С. 1.

[1106] *А.Т.М.* «Гармония и алгебра» (Лекция Г.А. Шенгели) // Жизнь России. Харьков, 1917. № 6. 19 декабря. С. 4.

[1107] Лекция Георгия Шенгели // Известия юга. Харьков, 1918. № 42. 6 апреля. С. 3.

[1108] Театральная хроника // Новая Россия. Харьков, 1918. № 2. 11 декабря. С. 4; В Союзе искусств // Южное слово. Харьков, 1918. № 7. 5 ноября (23 октября). С. 4; *П. Кр.* <*П.Б. Краснов*>. «Субботник» Союза искусств // Театральный журнал. 1918. № 5. 3 декабря. С. 10.

[1109] Театр и искусство // Новая Россия. Харьков, 1918. № 4. 13 декабря. С. 4.

[1110] Вечер поэта-футуриста Т. Чурилина // Вечер. Харьков, 1918. № 4. 19 (6) марта. С. 4; <Программа вечера> // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 4—5.

[1111] Стихотворения «Пьяное утро» и «В больнице» опубликованы в книге Т. Чурилина «Весна после смерти» (М., 1915).

[1112] Под названием «Тебе, Сущая Русь» стихотворение опубликовано в харьковской газете «Вечер». 1918. № 7. 22 (9) марта. С. 4.

[1113] Стихотворение опубликовано в книге Т. Чурилина «Весна после смерти» (М., 1915), а также в газете «Вечер». 1918. № 7. 22 (9) марта. С. 4.

[1114] *Эспри.* Вечер поэзии Тихона Чурилина // Вечер. Харьков, 1918. № 6. 21 (8) марта. С. 4.

[1115] В Союзе искусств // Возрождение. Харьков, 1918. № 73. 21 (8) июня. С. 3.

[1116] Обе книги помечены Москвой, как и другие издания «Лирня», но были отпечатаны в Харькове.

[1117] *Ланн Е.* // Камена. Харьков, 1919. Кн. 2. С. 29—30. См. также московскую рецензию: *Тризмиа* // Книга и революция. 1920. Кн. 2. С. 51.

[1118] Поэты-футуристы // Земля и воля. Харьков, 1918. № 23. 28 марта. С. 3. См. также: Известия юга. Харьков, 1918. № 35. 29 марта. С. 4; Гастроль футуриста Чичерина // Социалдемократ. Харьков, 1918. № 211. 31 (18) марта. С. 3.

[1119] Имеются в виду стихотворения Д. Бурлюка.

[1120] *Оф-дзе В.* Больные и ненужные песни // Земля и воля. Харьков, 1918. № 28. 3 апреля. С. 3.

[1121] Союз деятелей левого искусства // Парус. Харьков, 1919. № 1. 19 января. С. 13.

[1122] Во всеукраинском совете искусств // Известия временного рабоче-крестьянского правительства Украины и харьковского совета рабочих депутатов. Харьков, 1919. № 31. 29 января. С. 4 (Далее: Известия. Харьков).

[1123] <Беседа с А.К. Гастевым> // Известия. Харьков, 1919. № 64. 9 марта. С. 6.

[1124] *Перцов В.* Искусство и государство // Приложение № 1 «Литературно-художественная неделя» (Известия. Харьков, 1919. № 58. 2 марта). С. 1.

[1125] Сборник был готов уже весной 1919, но с приходом деникинцев печатание его было задержано, и фактически он вышел из печати только в начале 1920.

[1126] <Б.п.> О новых течениях в русском искусстве // Сборник нового искусства. [Харьков], 1919. С. 6.

[1127] <Объявление> // Творчество. Харьков, 1919. № . 2. 3-я с. обл.

[1128] *Юткевич С.* Из ненаписанных мемуаров // Панорама искусств 11. М., 1988. С. 75. В воспоминаниях И. Березарка упоминается о выступлениях в Харькове поэтов-эонистов (Ин. Казаринов, В. Кара-Мурза) и поэта-лучиста (Г. Станевич), выступавших, видимо, в литературном кафе «Сезам» (*Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 83—84). В том же кафе выступали Влад. Королевич (27 февраля 1919) и другие поэты (Известия. Харьков, 1919. № 53. 25 февраля. С. 7).

[1129] Извещения // Известия. Харьков, 1919. № 78. 28 марта. С. 5. В своих воспоминаниях Шенгели пишет, что был в это время «председателем губернского литературного комитета», устраивал «литературные чтения на фабриках и заводах» (*Шенгели Г.* Иноходец. М., 1997. С. 453—454).

[1130] <Объявление> // Известия. Харьков, 1919. № 52. 23 февраля. С. 7.

[1131] *Рыжков В.* Посетители выставки // Пути творчества. 1919. № 1/2. С. 9—11. В некоторых работах упоминается об участии на этой выставке В. Ермилова с «супрематическими» работами (*Сонцевит В.*<*В. Полищук*>. Художник индустриальных ритмов // Авангард. Харьков, 1929. № 3. С. 146 (на укр. языке); *Фо-*

гель З. Василий Ермилов. М., 1975. С. 19). Других свидетельств о беспредметных работах В. Ермилова, демонстрировавшихся на этой выставке, не найдено.

1132 *Фогель З.* Василий Ермилов. М., 1975. С. 29.

1133 Задачи Советского театра (Вечер докладов) // Известия. Харьков, 1919. № 73. 23 марта. С. 6.

1134 *Саботажник.* Кулисы красного театра. Письмо из Харькова // Современное слово. Одесса, 1919. № 20. 5 (18) ноября. С. 4.

1135 *Глаголин Б.* Люди труда // Пути творчества. 1919. № 1/2. С. 12—14.

1136 *Саботажник.* Кулисы красного театра. Письмо из Харькова // Современное слово. Одесса, 1919. № 20. 5 (18) ноября. С. 4.

1137 <Б.п.> Театральный дневник. «Пан» Шарля ван Лерберга // Театральный вестник. 1919. № 1—2. 1—4 мая. С. 4. На одном из спектаклей «Пана» в антракте выступали приехавшие из Киева В. Шершеневич и А. Мариенгоф (*Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 618—619).

1138 В 1 Советском драматическом театре // Театральный вестник. 1919. № 12. 30 мая —1 июня. С. 5.

1139 *Яновский Б.* Задачи оперного театра // Пути творчества. 1919. № 1/2. С. 43—45.

1140 Белые в Харькове // Красная газета. Петроград, 1919. № 162. 22 июля. С. 2.

1141 Художественная мастерская // Харьков. 1919, № 3. 8 (21) июля. С. 4.

1142 Выставка Мане Каца // Южный край. Харьков, 1919. № 46. 31 июля. С. 2. См. также: Письмо В. Хлебникова В.Д. Ермилову (*Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 385).

1143 См.: Вестник Велимира Хлебникова. 1. М., 1996. С. 59—60.

1144 *Гар.* Беседа с Б.С. Глаголиным // Одесский листок. 1919. № 151. 19 октября (1 ноября). С. 3.

1145 Оправдание Б.С. Глаголина // Родина. Харьков, 1919. № 41. 13 августа. С. 3. В московской прессе появилось ошибочное сообщение о расстреле Б.С. Глаголина деникинцами (Скорбный листок // Вестник театра. 1919. № 36. 7—12 октября. С. 16).

1146 *А.Г.* Второй экстренный симфонический концерт // Родина. Харьков, 1919. № 21. 19 июля. С. 6.

1147 *Кречетов С.* Галерея красных «деятелей». «Товарищ Мейерхольд» // Родина. Харьков, 1919. № 31. 31 июля. С. 3 (То же // Жизнь. Ростов-на-Дону, 1919. № 81. 30 июля (12 августа). С. 2).

1148 *Ас-ин Я.* Театр и искусство в Совдепии // Вечернее время. Ростов-на-Дону, 1919. № 301. 1 июля. С. 4.

1149 *Ас-ин Я.* Кровожадность или милосердие // Вечернее время. Ростов-на-Дону, 1919. № 312. 13 июля. С. 2.

1150 *Фогель З.* Василий Ермилов. М., 1975. С. 19, 28, 31—32.

1151 *Чернова М.В.* Борис Васильевич Косарев. Киев, 1969. С. 14 (на укр. языке); см. также: *Драк А.* Александр Вениаминович Хвостенко-Хвостов. Киев, 1962. С. 10 (на укр. языке).

1152 В Литературном Комитете // Пути творчества. 1920. № 6—7. С. 88.

1153 *Мариенгоф А.* Роман без вранья // Как жил Есенин. Мемуарная проза. Челябинск, 1992. С. 88—89.

1154 *Третьяков С.* Велемир Хлебников // Дальневосточный путь. Чита, 1922. № 194. 26 июля. С. 2—3.

1155 Об этом см. также: *Белоусов В.Г.* Сергей Есенин. Литературная хроника. Ч. 1. М., 1969. С. 159—160; С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1986. С. 241; С.А. Есенин. Материалы к биографии. М., 1992. С. 172—173; Жизнь Есенина. Рассказывают современники. М., 1988. С. 255—256.

[1156] *Лейтес А.* Хлебников — каким он был // Новый мир. 1973. № 1. С. 231.

[1157] Устный литературный альманах // Коммунист. Харьков, 1921. № 42. 24 февраля. С. 2.

[1158] Секция левого искусства // Коммунист. Харьков, 1921. № 62. 23 марта. С. 4.

[1159] Открытое письмо // Коммунист. Харьков, 1921. № 74. 6 апреля. С. 4.

[1160] *Б.Х.С.* О вечере «вольнодумцев» // Пролетарий. Харьков, 1921. № 78. 13 апреля. С. 2.

[1161] Извещения // Коммунист. Харьков, 1921. № 84. 19 апреля. С. 2

[1162] <Извещения> // Коммунист. Харьков, 1921. № 109. 21 мая. С. 2.

[1163] <Извещения> // Коммунист. Харьков, 1921. № 140. 29 июня. С. 2; <Извещения> // Коммунист. Харьков, 1921. № 141. 30 июня. С. 4.

[1164] Имеется в виду книга Г. Шенгели «Раковина» (Керчь, 1918). В. Катаев переехал из Одессы в Харьков весной 1921 года.

[1165] <Б.п.> Вечер поэзии Шенгели // Коммунист. Еженедельное приложение к газете «Коммунист». Харьков, 1921. № 1. 10 июля. Стб. 16.

[1166] Дело о футуризме // Там же. Стб. 16; Второй вечер литературного суда над футуризмом // Там же. Стб. 16.

[1167] <Извещения> // Коммунист. Харьков, 1921. № 169. 2 августа. С. 4.

[1168] Спор об имажинизме // Коммунист. Харьков, 1921. № 208. 17 сентября. С. 3.

[1169] *В.И.* Госдрама // Коммунист. Харьков, 1921. № 211. 21 сентября. С. 4.

[1170] Вечер поэта Алексея Чичерина // Коммунист. Харьков, 1921. № 199. 7 сентября. С. 2; <Извещения> // Коммунист. Харьков, 1921. № 209. 18 сентября. С. 2.

[1171] «150 000 000» // Коммунист. Харьков, 1921. № 199. 7 сентября. С. 2.

[1172] <Объявление> // Коммунист. Харьков, 1921. № 203. 11 сентября. С. 2.

[1173] См.: *Катанян В.А.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 220—221, 547, а также <Объявление> // Коммунист. Харьков, 1921. № 281. 13 декабря. С. 4.

[1174] «Гастроли» Вл. Маяковского // Пролетарская правда. Киев, 1921. № 105. 22 декабря. С. 2.

[1175] Маяковский в Харькове // Обозрение театров г.г. Ростова и Нахичевани н-Д. 1922. № 7. 7—10 января. С. 8; См. об этом эпизоде: Крученых А. Наш выход. М., 1996. С. 154—155.

[1176] <Извещения> // Коммунист. Харьков, 1921. № 288. 21 декабря. С. 4.

[1177] Театр «Центростудия» // Коммунист. Харьков, 1921. № 85. 20 апреля. С. 4.

[1178] Репертуар Гос. Драматического театра // Коммунист. Харьков, 1921. № 197. 4 сентября. С. 2.

[1179] Героический театр // Коммунист. Харьков, 1921. № 248. 4 ноября. С. 4; <Объявление> // Коммунист. Харьков, 1921. № 255. 12 ноября. С. 4.

[1180] Цит. по: *Февральский А.* «Мистерия-буфф»: Опыт литературной сценической истории пьесы // Маяковский. Материалы и исследования. М., 1940. С. 241.

[1181] Там же. С. 242.

[1182] Там же. С. 243.

[1183] *Петроний.* Гастроли Б.С. Глаголина. «Собака садовника», Лопе де Вега // Коммунист. Харьков, 1922. № 186. 15 августа. С. 4.

[1184] *Петроний.* «Лилюли» Р. Роллана. Постановка Б.С. Глаголина // Коммунист. Харьков, 1922. № 257. 9 ноября. С. 4.

[1185] *Петников Г.* К постановке «Лилюли» // Театр и музыка. 1922. № 10. С. 191—193.

[1186] Диспут о «Лилюли» // Коммунист. Харьков, 1922. № 260. 12 ноября. С. 4.

[1187] *Петников Г.* К постановке «Лилюли» // Театр и музыка. 1922. № 10. С. 193.

[1188] *Окунев Як.* О выеденном яйце (По поводу диспута о постановке «Лилюли») // Коммунист. Харьков, 1922. № 264. 17 ноября. С. 5.

1189 Музыкальные выставки // Коммунист. Харьков, 1921. № 103. 14 мая. С. 3.

1190 Театральный дневник // Календарь искусств. Харьков, 1923. № 2. 13 января. С. 10.

1191 Театр и искусство // Известия Одесского Губ. исполнительного комитета и губ. комитета КП(б)У. 1921. № 594. 27 ноября. С. 4.

1192 <Объявление> // Полтавский день. 1918. № 135. 29 (16) октября. С. 1.

1193 <Объявление> // Полтавский день. 1918. № 165. 6 декабря. С. 1.

1194 Драма Маяковского в 1-м Советском театре // Известия. Полтава, 1920. № 133. 11 ноября. С. 3.

1195 *К-шев В.* <*В. Карышев*>. Вечер молодых поэтов (Вместо отчета) // Известия Полтавского Губ исполнительного комитета. 1921. № 8 (183). 14 января. С. 2.

1196 *И. Эль.* Весенняя выставка картин // Киевская мысль. 1916. № 104. 14 апреля. С. 3.

1197 *Б.И.* 5-я весенняя выставка картин // Последние новости. Веч. вып. Киев, 1917. № 4850. 30 декабря. С. 4.

1198 *Юткевич С.* Шумит, не умолкая, память // Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982. С. 17 (*Юткевич С.* Из ненаписанных воспоминаний // Панорама искусств 11. М., 1988. С. 77). Далее: Юткевич 1982 и Юткевич 1988.

1199 *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Т. 1. М., 1990. С. 293.

1200 Юткевич 1982. С. 20

1201 *Экстер Александра.* <Альбом>. М., 1993. С. 214, 218. См. также: *Козинцев Г.* Глубокий экран. М., 1971. С. 10—11.

1202 *Редько К.Н.* Дневник // ОР ГРМ. Ф. 148. Е.х. 21. Л. 12—13.

1203 Юткевич 1982. С. 21 (Юткевич 1988. С. 79).

1204 *Костин В.И.* Среди художников. М., 1986. С. 62. Кроме того, в помещении Университета была устроена VI весенняя выставка картин (1—18 мая 1919), на которой экспонировалось 300 произведений киевских, московских и петроградских художников. К сожалению, отчеты о выставке и ее каталог разыскать не удалось, но весьма вероятно, что левые художники приняли в ней участие.

1205 Юткевич 1982. С. 18.

1206 Цит. по: *Фрезинский Б.* Илья Эренбург в Киеве (1918—1919) // Минувшее. Исторический альманах. 22. СПб., 1997. С. 276—277. Далее: Фрезинский 1997.

1207 См.: *Королева Н.Г.* Киев. 1919 // Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982. С. 197—199.

1208 В цитированном выше отчете о деятельности ХЛАМа она названа И. Куниман.

1209 Юткевич 1982. С. 18—19. Одна из заметок упоминает о выступлениях в ХЛАМе В. Маяковского («Хлам» // Творчество. Владикавказ, 1920. № 1. 13 июня. С. 20). Однако эти сведения не подтверждаются другими источниками. Кроме того, согласно той же заметке, «на устраивающихся почти еженедельно собеседованиях между сторонниками прежнего так называемого “чистого” искусства и творцами нового, пролетарского, — страсти порою так разгорались, что дело доходило до форменной драки, причем побеждали и в диспутах и в “рукопашных”, как и следовало ожидать, последние, ибо на их стороне всегда были посещавшие Хлам рабочие». Впоследствии поэт Н. Ушаков вспоминал, что в ХЛАМе «футуристы учиняли дебоши» (*Ушаков Н.* Киев и его окрестности // Ветер Украины. Кн. 1. Киев, 1929. С. 122). Справедливость этих утверждений проверить не удалось. Возможно, имелись в виду украинские футуристы (М. Семенко и др.), также выступавшие в ХЛАМе.

1210 Фрезинский 1997. С. 277.

1211 *Королева Н.Г.* Киев. 1919 // Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982. С. 196—197; *Козинцев Г.* Глубокий экран. М., 1971. С. 13—16; *Крыжицкий Г.К.* Дороги театральные. М., 1976. С. 94—114.

1212 *Крыжицкий Г.К.* Дороги театральные. М., 1976. С. 114.

1213 *Козинцев Г.* Глубокий экран. М., 1971. С. 24.

1214 Юткевич 1982. С. 17.

1215 Школа «імажиністів» // Мистецтво. 1919. № 2. Червень (июнь). С. 34 (на укр. языке). В. Шершеневич вспоминал также о разрекламированном, но не состоявшемся вечере имажинистов «Штурм Киева имажинистами» (*Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990. С. 614—617).

1216 *Крыжицкий Г.К.* Дороги театральные. М., 1979. С. 83, 117.

1217 Театр // Киевская жизнь. 1919. № 4. 29 августа (11 сентября). С. 2.

1218 Подробнее см.: *Казовский Г.И.* Еврейское искусство в России. 1900—1948. Этапы истории // Советское искусствознание 27. М., 1991. С. 245—249.

1219 *Костин В.И.* Среди художников. М., 1986. С. 62.

1220 И. Чайков и Н. Шифрин приняли участие в выставке картин, скульптуры и графики (апрель—май 1922), состоявшейся в художественной студии «Культур-Лиги».

1221 Объединение работников художественного слова // Киевский пролетарий. 1921. № 126. 9 июня. С. 2.

1222 <Б.п.> № 2 «Живого Альманаха» // Киевский пролетарий. 1921. № 171. 4 августа. С. 2.

1223 К-в С. 2-й № «Живого альманаха» // Коммунист. Киев, 1921. № 170. 7 августа. С. 2.

1224 Диспут об имажинистах // Коммунист. Киев, 1921. № 171. 9 августа. С. 2.

1225 *Блиц О.* (*Е. Пиляй*). О литературной лавочке // Киевский пролетарий. 1921. № 177. 12 августа. С. 2.

1226 *Длигач Л.* Пути современной поэзии // Понедельник. Киев, 1922. № 4. 4 сентября. С. 4.

1227 *Длигач Л.* Пути современной поэзии. II // Понедельник. Киев, 1922. № 7. 25 сентября. С. 2.

1228 *Слоним М.* «Седьмое покрывало» одесских поэтов // Одесский листок. 1916. № 241. 4 сентября. С. 5—6.

1229 *Золотов.* Выставка картин в Гор. музее // Одесский листок. 1916. № 304. 7 ноября. С. 4.

1230 *Летиция.* Выставка картин // Одесские новости. 1916. № 10239. 7 (20) ноября. С. 1.

1231 *З<лато>горов И.* На выставке «весенников» // Южная мысль. Одесса, 1916. № 1728. 6 ноября. С. 3.

1232 *З<лато>горов И.* На выставке «весенников» // Южная мысль. Одесса, 1916. № 1731. 9 ноября. С. 3; см. также: *Златогоров И.* На выставке «весенников» // Театр и кино. Одесса, 1916. № 46. 12 ноября. С. 7—8.

1233 *Александров Р., Голубовский Е.* Поэт Анатолий Фиолетов // Альманах библиофила. Вып. IX. М., 1980. С. 236—240; См. также: *Очеретянский А. и др.* Забытый авангард. Кн. 2. Нью-Йорк-СПб., 1993. С. 119—122; *Кузьминский К. и др.* Забытый авангард (Wiener Slawistischer Almanach. Sounderband 21). С. 47—49.

1234 *Долинов Г.И.* Воспоминания об одесском литературно-художественном кружке «Зеленая лампа» // ОР РНБ. Ф. 260. Е.х. 1. Л. 3.

1235 Там же. Л. 8.

1236 <Программа> // ОР РНБ. Ф. 260. Е.х. 3. Л. 1; <Афиша> // ОР РНБ. Ф. 260. Е.х. 5. Л. 5.

1237 <Афиша> // ОР РНБ. Ф. 260. Е.х. 5. Л. 4.

1238 <Программы> // ОР РНБ. Ф. 260. Е.х. 3. Л. 2, 3, 4; <Афиша> // ОР РНБ. Ф. 260. Е.х. 5. Л. 6.

1239 <Программа> // ОР РНБ. Ф. 260. Е.х. 3. Л. 6.

1240 См.: Эдуард Багрицкий. Альманах. М., 1936. С. 213.

1241 <Программа> // ОР РНБ. Ф. 260. Е.х. 3. Л. 7.

[1242] Цит. по кн.: *Скорино Л.* Писатель и его время. М., 1965. С. 127 (Далее: Скорино 1965).

[1243] *Скорино* 1965. С. 129—130.

[1244] Студенческий лит.-худ. кружок // Одесские новости. 1919. № 11020. 6 (19) октября. С. 4.

[1245] Вечер студенческого литературно-художественного кружка // Южное слово. Одесса, 1919. № 46. 15 (28) октября. С. 4; Студенч. лит.-худож. кружок // Одесский листок. 1919. № 145. 13 (26) октября. С. 4.

[1246] Диспут о поэзии // Единая Русь. Одесса, 1919. № 97. 8 (21) декабря. С. 4; Собрания и лекции // Одесские новости. 1919. № 11083. 8 (21) декабря. С. 4.

[1247] Литературный кружок «Среда» // Одесский листок. 1919. № 142. 10 (23) октября. С. 4.

[1248] Собрания и лекции // Южное слово. Одесса, 1919. № 53. 23 октября (5 ноября). С. 4; Кружок «Среда» // Одесский листок. 1919. № 155. 23 октября (5 ноября). С. 4; Литературная хроника // Одесский листок. 1919. № 163. 31 октября (13 ноября). С. 4.

[1249] Кружок «Среда» // Южное слово. Одесса, 1919. № 65. 6 (19) ноября. С. 4; Кружок «Среда» // Одесский листок. 1919. № 169. 6 (19) ноября. С. 3; *Мандес М.* Георгий Шенгели о русском стихе // Одесские новости. 1919. № 11036. 11 (24) ноября. С. 2.

[1250] Кружок «Среда» // Современное слово. Одесса, 1919. № 33. 20 ноября (3 декабря). С. 4.

[1251] Литературный вечер памяти Ан. Фиолетова // Одесские новости. 1919. № 11076. 1 (14) декабря. С. 4.

[1252] *Нюренберг А.* Воспоминания. Встречи. Мысли об искусстве. М., 1969. С. 8.

[1253] Мастерская-студия Александры Экстер // Одесский листок. 1919. № 149. 17 (30) октября. С. 2—3. Мастерская-студия помещалась в квартире художницы. См. также: *Коваленко Г.* Александра Экстер в Одессе 1919—1920 // Искусствознание 2/99. С. 402—429.

[1254] Литературно-артистич. общество // Одесские новости. 1919. № 11023. 9 (22) октября. С. 3; Театр и музыка // Южное слово. Одесса, 1919. № 42. 10 (23) октября. С. 4.

[1255] *Вальтер Л.* Литерат.-артистич. общество // Современное слово. Одесса, 1919. № 2. 15 (28) октября. С. 6.

[1256] *Гозиасон Ф.* Художник в театре (Беседа с Александрой Экстер) // Одесский листок. 1919. № 130. 28 сентября (11 октября). С. 4.

[1257] *Коваленко Г.* Александра Экстер в Одессе 1919—1920 // Искусствознание 2/99. С. 421—423.

[1258] Театр и музыка // Одесский листок. 1919. № 151. 19 октября (1 ноября). С. 3.

[1259] *Л.Ч.* Русский театр // Сын отечества. Веч. изд. Одесса, 1919. № 58. 24 октября. С. 4.

[1260] *Л. <Б.Я. Генис>*. Театр Собольщикова-Самарина. «Мой Бэби» — М. Генекена // Одесские новости. 1919. № 11032. 7 (20) ноября. С. 4.

[1261] *Лоренцо <Б.Я. Генис>*. Театр Собольщикова-Самарина. Бенефис Е.К. Валерской. «Собака садовника» — Лопе де Вега // Одесские новости. 1920. № 11117. 13 (26) января. С. 2.

[1262] *Саботажник.* Кулисы красного театра. Письмо из Харькова // Современное слово. Одесса, 1919. № 20. 5 (18) ноября. С. 4.

[1263] *Чернова М.В.* Борис Васильевич Косарев. Киев, 1969. С. 11—12 (на укр. языке).

[1264] *Лифшиц Б.* Выставка Одесск. академии изобраз. искусств // Известия Одесского Губисполкома и Губкома КП(б)У. 1922. № 686. 18 марта. С. 2.

[1265] Лекция об искусстве // Известия Одесского Губисполкома и Губкома КП (б)У. 1922. № 754. 14 июня. С. 3.

1266 *Лифшиц Б.* 1-я Весенняя выставка картин иногородних и местных художников // Известия Одесского Губисполкома и Губкома КП(б)У. 1922. № 720. 3 мая. С. 2.

1267 *Адов И.* Выставка работ «ИЗО» // Известия Одесского Губисполкома и Губкома КП(б)У. 1922. № 887. 19 ноября. С. 3.

1268 Скорино 1965. С. 159, 162; см. также: *Бондарин С.* Парус плаваний и воспоминаний. М., 1971. С. 127—128.

1269 *Кирсанов С.* Черноморские футуристы // Новый Леф. 1927. № . 8/9. С. 84.

1270 Воспоминания С. Кирсанова цит. по: Скорино 1965. С. 163.

1271 *Крыжицкий Г.К.* Дороги театральные. М., 1976. С. 129.

1272 *Бондарин С.* Парус плаваний и воспоминаний. М., 1971. С. 196.

1273 *Долинов Г.И.* Воспоминания об одесском литературно-художественном кружке «Зеленая лампа» // ОР РНБ. Ф. 260. Е.х. 1. Л. 7.

1274 *М-ский Н.* Среди писателей на юге. Письмо второе // Вестник литературы. Пб., 1920. № 9 (21). С. 9. Возможно, автор этой заметки принял стихи Маяковского и Каменского, исполнявшиеся Чичериным с эстрады, за собственные стихи Чичерина.

1275 *Славин Л.* Портреты и записки. М., 1965. С. 32; Забытый авангард 2. С. 245.

1276 Цит. по: Скорино 1965. С. 163.

1277 См.: Забытый авангард 2. С. 240.

1278 *Лишева Т.* Так начинают жить стихом // Прометей. Вып. 5. М., 1968. С. 322.

1279 *Кирсанов С.* Черноморские футуристы // Новый Леф. 1927. № 8/9. С. 84. Свое имя-отчество Чичерин произносил, вероятно, иначе: Ликсей Миколаич (см.: Забытый авангард 2. С. 240), что более соответствует его стремлению к фонетической транскрипции.

1280 *Шенгели Г.* Назад к Пушкину // Одесские новости. 1920. № 11117. 13 (26) января. С. 2.

1281 *Кирсанов С.* Черноморские футуристы // Новый Леф. 1927. № 8/9. С. 84—85.

1282 *Крыжицкий Г.К.* Дороги театральные. М., 1976. С. 142.

1283 Там же. С. 143, 145.

1284 Там же. С. 142.

1285 Там же. С. 143.

1286 Одновременно инструктором Одесского Губнаробраза работал Леонид Трауберг.

1287 Там же. С. 137—141.

1288 *Кирсанов С.* Черноморские футуристы // Новый Леф. 1927. № 8/9. С. 85.

1289 *Крыжицкий Г.* Актер Трех измерений // Лава. Одесса, 1920. № 2. С. 24—26.

1290 *Данилов Н.* «Месть Калиостро» // Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. М., 1973. С. 78; *Крыжицкий Г.* Дороги театральные. М., 1976. С. 130.

1291 *С<еливановс>кий А.* О художественной агитации // Известия Николаевского Губисполкома и Губкома КП(б)У. 1920. № 235. 10 ноября. С. 2.

1292 «Теревсат» // Известия Николаевского Губисполкома и Губкома КП(б)У. 1920. № 275. 26 декабря. С. 2.

1293 Календарь // К труду. Екатеринослав, 1921. № 173. 5 августа. С. 4.

1294 Вечер новой поэзии и прозы // Революционная Евпатория. 1917. № 30. 7 ноября. С. 4.

1295 <Программа вечера новой поэзии и прозы> // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 3.

1296 *Чурилин Т.В.* Автобиографическая справка // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 2. Е.х. 1. Л. 1—6.

1297 *Чурилин Т.* Повесть // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Е.х. 7. Л. 5—6.

1298 <Воззвание «Молодых Окраинных Мозгопашцев», 1920> (рукопись) // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Е.х. 7. Л. 1—2.

[1299] *Досифей.* Вечер Тихона Чурилина // Таврический голос. Симферополь, 1920. № 224. 12 (25) мая. С. 2.

[1300] Новая выставка // Таврический голос. Симферополь, 1920. № 228. 16 мая. С. 2.

[1301] *Приезжий.* Выставка картин и этюдов // Таврический голос. Симферополь, 1920. № 232. 22 мая. С. 2.

[1302] Поэзия будущего // Таврический голос. Симферополь, 1920. № 253. 16 июня. С. 2; <Программа> // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 6.

[1303] <Программа> // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 8, 9, 10а.

[1304] <Программа> // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 10.

[1305] <Воззвание «Молодых Окраинных Мозгопашцев», 1920> (рукопись) // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Е.х. 7. Л. 1—2.

[1306] *Чурилин Т.В.* Автобиографическая справка // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 2. Е.х. 1. Л. 1—6.

[1307] <Объявление> // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 3. Е.х. 21. Л. 1, 2.

[1308] Устав Крымской Ассоциации революционных деятелей искусства // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 1. Е.х. 12. Л. 1—2; *Чурилин Т.В.* <Запись автобиобиблиографических сведений> // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 3. Е.х. 3. Л. 1—5.

[1309] Письма Вадима Баяна к Б.В. Смиренскому / Публ. А.Л. Дмитренко и А.В. Крусанова // Минувшее. Исторический альманах. 23. СПб., 1998. С. 374—375 (Далее: Баян 1998).

[1310] *Миндлин Э.* Необыкновенные собеседники. М., 1968. С. 279.

[1311] Баян 1998. С. 354.

[1312] *Купченко В.* Литературная Феодосия в 1920 году // De visu. 1994. № 3/4. С. 86.

[1313] Там же. С. 87; см. также: *Миндлин Э.* Необыкновенные собеседники. М., 1968. С. 11.

[1314] Там же. С. 88.

[1315] *Калмыкова М.* Первый итог футуризма // Обвалы сердца [Севастополь, 1920].

[1316] *Калмыкова М.* Литературные острова // Срубленный поцелуй [Севастополь, 1920]. С. 11.

[1317] *Баян В.* Маяковский в первой олимпиаде футуристов // Арион. 1997. № 1. С. 98—99; *Баян* 1998. С. 376—377.

[1318] Баян 1998. С. 379.

[1319] *D-moll.* В Чеховском литер. о-ве // Наш путь. Ялта, 1920. № 102. 21 июня (4 июля). С. 3.

[1320] Баян 1998. С. 375.

[1321] Баян 1998. С. 362.

[1322] *В.К.* В студиях Центроклуба. Литстудия // Красный Черноморский флот. Севастополь, 1922. № 27. 4 февраля. С. 3.

[1323] *Политработник.* Салон поэтов // Красный Черноморский флот. Севастополь, 1922. № 57. 2 апреля. С. 2.

[1324] Диспут о футуризме // Красный Черноморский флот. Севастополь, 1922. № 67. 21 апреля. С. 2.

[1325] <Объявление> // Красный Черноморский флот. Севастополь, 1922. № 109. 22 июня. С. 2.

[1326] *Зелинский К.Л.* За горизонт зовущий // О Сельвинском. Воспоминания. М., 1982. С. 22—25.

[1327] А.В. Грищенко был командирован из Москвы в Киев (25 июля 1919) (ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 90. Л. 81). После захвата Киева Добровольческой армией некоторое время жил там, а затем перебрался в Севастополь.

[1328] Юткевич 1988. С. 79, 82—83.

[1329] *Купченко В.П.* Литературная Феодосия в 1920 году // De visu. 1994. № 3/4. С. 88.

[1330] <Б.п.> История ЦО ВАППа (Царицынское отделение Всероссийск. Ассоц. Пролет. Писателей за два года) // Пламя. Царицын, 1923. № 6. Ноябрь. С. 8—9.

[1331] Хроника // Борьба. Царицын, 1922. № 735. 27 июня. С. 4.

[1332] *Литератор.* О конкурсе поэтов // Борьба. Царицын, 1922. № 739. 1 июля. С. 4.

[1333] Хроника // Факел. Царицын, 1922. № 3. 25 декабря. С. 7.

[1334] <Б.п.> История ЦО ВАППа (Царицынское отделение Всероссийск. Ассоц. Пролет. Писателей за два года) // Пламя. Царицын, 1923. № 6. Ноябрь. С. 8—9.

[1335] См.: *Крусанов А.В.* Русский авангард. Т. 1. СПб., 1996. С. 193—196.

[1336] Футурист-доброволец // Южный телеграф. Ростов-на-Дону, 1915. № 4299. 7 апреля. С. 2.

[1337] Стихотворение Леонида Склярова // Южный телеграф. Ростов-на-Дону, 1915. № 4304. 12 апреля. С. 3.

[1338] *Васильев П.А.* Футурэзы. Моя муза. Ростов н/Д., 1915.

[1339] <Объявление> // Донская жизнь. Новочеркасск, 1916. № 68. 25 марта. С. 1; см. также: *В.Л.* «Южные футуристы» // Донская жизнь. Новочеркасск, 1916. № 67. 24 марта. С. 3—4; Вечер футуристов // Донские областные ведомости. Новочеркасск, 1916. № 69. 24 марта. С. 3.

[1340] *П-ов.* На вечер у футуристов // Донская жизнь. Новочеркасск, 1916. № 69. 27 марта. С. 3. Часть лекции П.А. Васильева «Источники футуризма» опубликована в издании: *Васильев П.* Футурэзы. Предупреждение. Ростов н/Д., 1915.

[1341] Вечер футуристов // Южный телеграф. Ростов н/Д., 1916. № 4647. 10 апреля. С. 3.

[1342] <Объявление> // Таганрогский вестник. 1916. № 100. 18 апреля. С. 2.

[1343] Неточная цитата из стихотворения Хлебникова, опубликованного в «Первом журнале русских футуристов» (М., 1914. № 1/2. С. 50).

[1344] В отчете фамилия Л. Склярова везде искаженно пишется как «Склярский».

[1345] Возможно, имеется в виду стихотворение Л. Склярова «Веерные ветры», опубликованное в «Ростовской н.-Д. Брачной газете» (1916. № 36. 3 сентября. С. 2).

[1346] *Флоридов Г.* Вечер футуристов // Таганрогский вестник. 1916. № 103. 21 апреля. С. 3. Согласно воспоминаниям И. Березарка, в Таганроге Л. Склярова враждебно встретил местный футурист Василий Петряев, издавший небольшую книгу «Футурия»: «В ней раскрашенные буквы были в беспорядке разбросаны по белым страницам. К счастью, страниц было немного, только шесть» (*Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 66—67). Каких-либо сведений о В. Петряеве, подтверждающих память мемуариста, не обнаружено.

[1347] <Б.п.> Опять футуристы // Донская жизнь. Новочеркасск, 1916. № 91. 24 апреля. С. 3.

[1348] <Объявление> // Донская жизнь. Новочеркасск, 1916. № 91. 24 апреля. С. 1; Вечер футуристов // Донские областные ведомости. Новочеркасск, 1916. № 91. 23 апреля. С. 3.

[1349] <Б.п.> Опять футуристы // Донская жизнь. Новочеркасск, 1916. № 91. 24 апреля. С. 3.

[1350] Провал футуристов // Донская жизнь. Новочеркасск, 1916. № 92. 26 апреля. С. 3.

[1351] В воспоминаниях И. Березарка упоминается об издании Л. Скляровым нескольких номеров «Кафе-журнала» (*Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 66). Ни самого журнала, ни библиографических сведений о нем не обнаружено.

[1352] *Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 74—75.

[1353] Там же. С. 75—76. Газетных рецензий на эту постановку не обнаружено.

[1354] *Ланин Е.* Вечер футуристов // Донская брачная газета. Ростов-на-Дону, 1917. № 1. 14 апреля. С. 4.

[1355] Футурист-пешеход // Саратовская почта. 1914. № 187. 11 июля. С. 3.

[1356] Обстоятельства визита Маринетти в Россию не соответствовали той интерпретации, которую дал Л. Голубев. Подробнее см.: *Крусанов А.* Маринетти в

России // Сумерки. 1995. № 16. С. 112—149; *Крусанов А.* Русский авангард. Т. 1. СПб., 1996. С. 164—176.

1357 Неточная цитата из стихотворения «Благодатная поэза», вошедшего в сборник И. Северянина «Златолира».

1358 Неточная цитата из стихотворения В. Хлебникова, опубликованного в его книге «Творения 1906—08 гг.».

1359 Футурист в Царицыне // Царицынский вестник. 1914. № 4638. 13 июля. С. 3.

1360 *Веди В.* Футурист в редакции «Астраханского вестника» // Астраханский вестник. 1914. № 157. 20 июля. С. 6.

1361 *Алексеева Л.К.* Ростов в девятнадцатом. Легенда о Голубеве-Багрянородном // Литературная учеба. 1991. № 4. С. 157.

1362 *Юр.Д. <Ю. Деген>* // Искусство. Баку, 1921. № 2/3. С. 64—65.

1363 *Смирнов А.А.* // Новая Россия. Харьков, 1919. № 120. 12 октября. С. 4.

1364 Союз поэтов // Советский Дон. Ростов н/Д., 1920. № 68. 6 мая. С. 2.

1365 *Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 86; см. также: Хроника // Искусство. Баку, 1921. № 2/3. Октябрь. С. 77.

1366 *Анненков Ю.* В сказке о французской булке // Жизнь искусства. 1920. № 538. 23 августа. С. 1.

1367 *Мариенгоф А.* Роман без вранья // Как жил Есенин. Мемуарная проза. Челябинск, 1992. С. 93.

1368 «Прелести» свободной торговли // Ижевская правда. 1920. № 188 (317). 21 августа. С. 2. См. также: *Белоусов В.Г.* Сергей Есенин. Литературная хроника. Ч. 1. М., 1969. С. 165, 275. По воспоминаниям Н. Александровой, Г. Колобов в Ростове не выступал, хотя числился в афише (*Александрова Н.О.* Есенин в Ростове // С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1986. С. 419).

1369 *Мариенгоф А.* Роман без вранья // Как жил Есенин. Мемуарная проза. Челябинск, 1992. С. 93—94; см. также: О Сергее Есенине. М., 1926. С. 45—46; *Белоусов В.Г.* Сергей Есенин. Литературная хроника. Ч. 1. М., 1969. С. 275.

1370 В воспоминаниях И. Березарка «Память рассказывает» (Л., 1972. С. 88) повествуется о трех выступлениях Есенина и Мариенгофа в Ростовском кафе поэтов в январе 1921 года. Вероятно, это ошибка мемуариста, поскольку пребывание имажинистов в это время в Ростове-на-Дону не подтверждается другими источниками.

1371 *Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 97—98.

1372 Согласно И. Березарку, режиссером постановки был А. Надеждин (*Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 102). По другим данным, спектакль ставил Б. Вирганский (?) (*Б.В.* Из воспоминаний о Викторе Хлебникове // Харьковский понедельник. 1923. № 5. 15 января. С. 3).

1373 *Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 102—103.

1374 См. также наст. издание, глава 3, раздел «Ничевоки».

1375 См.: Литературный вечер // Приазовский край. Ростов-на-Дону, 1916. № 326. 11 декабря. С. 4; Литературный вечер // Приазовский край. Ростов-на-Дону, 1917. № 19. 21 января. С. 3; Литературный вечер // Приазовский край. Ростов-на-Дону, 1917. № 32. 4 февраля. С. 3.

1376 <Б.п.> Ничевоки // Эрмитаж. 1922. № 15. 22—28 августа. С. 3.

1377 Пятилетие союза поэтов / Предисл. К.Н. Суворовой // Литературное наследство. Валерий Брюсов. Т. 85. М., 1976. С. 232.

1378 *Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 86—87.

1379 Труды Творческого Бюро Ничевоков. Вып. 1. М., 1922. С. 7—8 (На обл.: Собачий Ящик или Труды Творческого Бюро ничевоков в течение 1920—1921 гг.).

1380 *Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 89.

1381 Труды Творческого Бюро Ничевоков. Вып. 1. М., 1922. С. 6.

1382 *Березарк И.* Память рассказывает. Л., 1972. С. 86.

1383 *Блейман М.* В двадцатые годы // В.М. Киршон. М., 1962. С. 235—236.

[1384] Хроника // Искусство. Баку, 1921. № 2/3. Октябрь. С. 77; Сл. На неоседланном Пегасе // Обозрение театров гг. Ростова и Нахичевани н-Д. 1922. № 6. 3—6 января. С. 9.

[1385] *Блейман М.* В двадцатые годы // В.М. Киршон. М., 1962. С. 236.

[1386] *М.Б.* Вечер поэтов // Советский юг. Ростов-на-Дону, 1921. № 251. 9 ноября. С. 2. См. также: *Гордеева Н.М.* Литературный Ростов 20-х годов. Ростов н/Д., 1967. С. 23.

[1387] В Союзе поэтов // Театральная жизнь. Ростов-на-Дону, 1922. № 8. 29 января. С. 12.

[1388] Литературный вечер // Трудовой Дон. Ростов-на-Дону, 1922. № 310. 5 августа. С. 2.

[1389] *Анненков Ю.* В сказке о французской булке // Жизнь искусства. 1920. № 536—537. 21—22 августа. С. 2.

[1390] *А.М.-К.* Выставка живописи и скульптуры // Трудовой Дон. Ростов-на-Дону, 1922. № 281. 2 июля. С. 3.

[1391] Г.Л. Миллер также оформил обложки стихотворных сборников ростовских поэтов: Г. Шторм «Карма йога» (1921), К. Рославлев «Полиелей» (1921), Р. Рок «От Рюрика Рока чтения» (1921).

[1392] Согласно справочнику «Выставки советского изобразительного искусства» (т. 1), в 1918 году в Ростове на-Дону принимали участие в выставках два художника с такой фамилией: Г. Шилтьян и П. Шилтьян.

[1393] *Бобрищев-Пушкин А.* Арест Мейерхольда // Черноморский маяк. Новороссийск, 1919. № 326. 27 сентября. С. 1. См. также: *Февральский А.* Первая советская пьеса. «Мистерия-буфф» В.В. Маяковского. М., 1971. С. 88.

[1394] *Кречетов С.* Товарищ Мейерхольд // Жизнь. Ростов-на-Дону, 1919. № 81. 30 июля (12 августа). С. 2.

[1395] Открытие Клуба-кафе п'Отдела Искусств // Красное Черноморье. Новороссийск, 1920. № 34. 13 мая. С. 4.

[1396] К знанию и искусству // Красное Черноморье. Новороссийск, 1920. № 38. 18 мая. С. 4.

[1397] Открытие театральной студии // Красное Черноморье. Новороссийск, 1920. № 43. 25 мая. С. 4.

[1398] Комиссия по внешнему благоустройству города // Красное Черноморье. Новороссийск, 1920. № 44. 26 мая. С. 4.

[1399] Музей подотдела искусств // Красное Черноморье. Новороссийск, 1920. № 51. 4 июня. С. 2.

[1400] Литераторам // Красное Черноморье. Новороссийск, 1921. № 423—195. 2 сентября. С. 2; Литераторам // Красное Черноморье. Новороссийск, 1921. № 424—196. 3 сентября. С. 2; Извещение // Красное Черноморье. Новороссийск, 1921. № 434—206. 15 сентября. С. 2. В октябре 1921 года был выпущен сборник Черноморского профессионального союза литераторов «Шелесты» (<Объявление> // Красное Черноморье. Новороссийск, 1921. № 466—238. 22 октября. С. 2). Найти сборник не удалось.

[1401] *Н.Д.* <*Н. Дмитревский*>. Что такое радиизм // Красное Черноморье. Новороссийск, 1921. № 440—212. 22 сентября. С. 2.

[1402] *Королев В.* Образ + ритм + тема (Беглые заметки) // Красное Черноморье. Новороссийск, 1921. № 466—238. 22 октября. С. 2.

[1403] <Объявление> // Заря свободы. Ставрополь, 1918. № 24. 4 февраля. С. 4.

[1404] <Объявление> // Заря свободы. Ставрополь, 1918. № 36. 3 марта. С. 1; Лекция В. Буречарского // Заря свободы. Ставрополь, 1918. № 38. 7 марта (22 февраля). С. 4; <Объявление> // Заря свободы. Ставрополь, 1918. № 1 [спец. вып.]. 17 (4) марта. С. 1.

[1405] *Реалист.* Литературные наброски // Северокавказское слово. Ставрополь, 1918. № 873. 11 февраля. С. 2—3.

[1406] Заявление Буречарского // Известия Совета народных комиссаров Ставропольской губернии. 1918. № 34. 5 мая (22 апреля). С. 3.

1407 *Бурečарский В.* Декларация российских экстрактивистов поэтов. Киев, 1919. С. 8—32.

1408 Там же. С. 7.

1409 *Г.К.* Памяти В.Н. Буречарского // Известия Областного исполкома Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов Автономной Чувашской области РСФСС. 1920. № 18. 8 декабря. С. 1.

1410 О тифлисском авангарде см. также: *Прилипко Р.В.* Русская литература в Тбилиси в 1918—1920 гг. // Ученые записки юго-осетинского гос. педагогического института. XII. 1968. С. 125—140; *Никольская Т.Л.* «Фантастический кабачок» // Литературная Грузия. 1980. № 11. С. 208—212; *Элизбарашвили Н.* Живые страницы летописи // Литературная Грузия. 1981. № 8. С. 202—215; L'avaguardia a Tiflis. Venezia, 1982; Ziegler R. Группа «41°» // Russian literature. XVII (1985). С. 71—86; *Никольская Т.Л.* «Синдикат футуристов» // Russian literature. XXI (1987). С. 89—98; *Сигов С.* <Автором ошибочно указана Т. Никольская> И. Терентьев // Russian literature. XXII (1987). С. 75—84; *Богомолов И.И.* Терентьев и Грузия // Литературная Грузия. 1990. № 1. С. 169—207; *Никольская Т. Л.* И. Терентьев — поэт и теоретик «Компании 41°» // Игорь Терентьев. Собрание сочинений. Bologna, 1988. С. 22—36; *Никольская Т.Л.* «Фантастический город». Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917—1921). М., 2000; *Никольская Т.Л.* Авангард и окрестности. СПб., 2002.

1411 К.С. Малевич. Письма к М.В. Матюшину / Публ. Е.Ф. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 194.

1412 *Зданевич К.М.* Я вспоминаю // ОР ГРМ. Ф. 177. Е.х. 102. Л. 19—20.

1413 Выставка картин Нико Пиросманашвили // Закавказская речь. Тифлис, 1916. № 106. 12 мая. С. 3.

1414 *Зданевич И.* Две попытки восхождения на вершину Тбилисис-Цвери (4420 м) // Кавказ. Тифлис, 1916. № 177. 6 августа. С. 2.

1415 А.Е. Крученых. Письма к М.В. Матюшину / Публ. Б.Н. Капелюш // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 176. В указанной публикации эти строки Крученых ошибочно прокомментированы, как относящиеся к сборнику «Учитесь художи» (Тифлис, 1917). Однако согласно цене, указанной на обложках книг, «Учитесь художи» продавались по 2 руб., тогда как «1918» — по 25 рублей за экземпляр. См. также: *Никольская Т.* «Синдикат футуристов» // Russian literature. XXI (1981). С. 94.

1416 *Амикус.* Выставка картин // Тифлисский листок. 1917. № 99. 5 мая. С. 3.

1417 <Объявление> // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 102. 9 мая. С. 1; <Объявление> // Тифлисский листок. 1917. № 103. 11 мая. С. 1.

1418 На вернисаже выставки картин К. Зданевича // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 247. 4 ноября. С. 3.

1419 И. Зданевич выступил здесь под псевдонимом Э. Эганбюри.

1420 *Крученых А., Эганбюри Э.* <Предисловие> // Выставка картин Кирилла Зданевича. [Тифлис, 1917]. С. 2.

1421 См. также: *Стригалев А.* Михаил Ларионов — автор и практик плюралистической концепции русского авангарда // Вопросы искусствознания. VIII (1/96). С. 484—485. (Далее: Стригалев 1996).

1422 <*И. Зданевич*>. MV. Многовая поэзия. Манифест всечества // ОР ГРМ. Ф. 177. Е.х. л. 22.

1423 <*И. Зданевич*>. Многовая словесность и действия над звуками. Вторая грамота всечества // ОР ГРМ. Ф. 177. Е.х. 22. Л. 3, 4.

1424 Цит. по: Стригалев 1996. С. 485.

1425 *Вечорка Т.* Выставка картин Кирилла Зданевича // Тифлисский листок. 1917. № 264. 25 ноября. С. 3.

1426 *Деген Ю.* К выставке картин Кирилла Зданевича // Республика. Тифлис, 1917. № 99. 5 ноября. С. 4.

1427 В начале 1913 года отец К. Зданевича отправил сына в Париж, где тот учился в Школе изящных искусств до мая 1914 года.

1428 В каталоге № 33 — «Портрет поэта» (собрание Николая Чернявского).

1429 Цитата из предисловия к каталогу.

1430 *Городецкий С.* Кирилл Зданевич // Кавказское слово. Тифлис, 1918. № 10. 14 января. С. 2.

1431 *Чернявский Н.* Выставка Кирилла Зданевича // Республика. Тифлис, 1918. № 146. 11 января. С. 4.

1432 Выставка картин Кирилла Зданевича // Возрождение. Тифлис, 1918. № 1. 3 января. С. 3.

1433 *Чернявский Н., Зданевич К., Зданевич И.* Письмо в редакцию // Республика. Тифлис, 1917. № 133. 21 декабря. С. 4.

1434 *Прапорщик Н. Бадриев.* Обиженному новатору в области новой школы художества (Письмо в редакцию) // Возрождение. Тифлис, 1918. № 8. 12 января. С. 4.

1435 *Арк. М.* В защиту традиционных образов // Возрождение. Тифлис, 1918. № 4. 6 января. С. 3—4.

1436 <Б.п.> Выставки // Ars. 1918. № 1. С. 70.

1437 *С.Г. <С. Городецкий>*. Выставки в 1918 г. // Ars. 1919. № 1. С. 75; *Д.Г. <Д.П. Гордеев>*. Футуризм // Ars. 1918. № 2—3. С. 136—137; *Никольская Т.Л.* Ладо Гудиашвили и русский футуризм // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 161; Письмо А. Крученых С. Городецкому (5 марта <1918>) // Память теперь многое разворачивает. Из литературного наследия Крученых / Сост., послесл., публ. текстов и коммент. Н. Гурьяновой. Berkeley, 1999. С. 205.

1438 *Городецкий С.* Владимир Гудиашвили и Саша Бажбеук-Меликов // Кавказское слово. Тифлис, 1918. № 142. 11 июля. С. 2.

1439 *С.Г. <С. Городецкий>*. Выставки в 1918 г. // Ars. 1919. № 1. С. 75. См. также: Вечорка Т. Выставка картин Вл. Гудиева и А. Бажбеук-Меликова // Феникс. 1918. № 1. С. 17.

1440 Студия поэтов // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 252. 10 ноября. С. 3; <Объявление> // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 254. 12 ноября. С. 2.

1441 «Студия поэтов» // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 257. 16 ноября. С. 3.

1442 *В.К. <В. Катанян?>* Годовщина со дня основания «Фантастического кабачка» // Феникс. 1919. № 1. Январь. С. 14. Псевдоним Сэр Гей (Грей) раскрыт по кн.: *Ладо Гудиашвили.* Таинство красоты. Тбилиси, 1988. С. 13.

1443 <Объявление> // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 254. 12 ноября. С. 2.

1444 «Студия поэтов» // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 259. 18 ноября. С. 2.

1445 <Объявление> // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 260. 19 ноября. С. 1; 2 лекции о новом искусстве // Тифлисский листок. 1917. № 260. 19 ноября. С. 4; Вечер нового искусства // Республика. Тифлис, 1917. № 111. 19 ноября. С. 4.

1446 *А.В.С.* Лекция А. Крученых и Ю. Деген // Республика. Тифлис, 1917. № 116. 26 ноября. С. 4.

1447 <Б.п.> Лекция футуристов // Тифлисский листок. 1917. № 264. 25 ноября. С. 3.

1448 *С.Г. <С. Городецкий>*. Вечер футуристов // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 263. 24 ноября. С. 2.

1449 *А.В.С.* Лекция А. Крученых и Ю. Деген // Республика. Тифлис, 1917. № 116. 26 ноября. С. 4.

1450 <Б.п.> Лекция футуристов // Тифлисский листок. 1917. № 264. 25 ноября. С. 3.

1451 *С.Г. <С. Городецкий>*. Вечер футуристов // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 263. 24 ноября. С. 2.

1452 О С.Г. Мельниковой более подробно: *Нечаев В.* Муза «41°» // Минувшее. Исторический альманах. 10. М.; СПб., 1992. С. 158—174.

1453 *А.В.С.* Лекция А. Крученых и Ю. Деген // Республика. Тифлис, 1917. № 116. 26 ноября. С. 4.

1454 *С.Г. <С. Городецкий>*. Вечер футуристов // Кавказское слово. Тифлис, 1917. № 263. 24 ноября. С. 2.

[1455] <Б.п.> Лекция футуристов // Тифлисский листок. 1917. № 264. 25 ноября. С. 3.

[1456] *Залетный.* Вечер грузинской эстетики // Республика. Тифлис, 1917. № 133. 21 декабря. С. 4.

[1457] В географическом о-ве // Республика. Тифлис, 1918. № 147. 12 января. С. 3.

[1458] *Д.Г. <Д.П. Гордеев>.* Футуризм // Ars. 1918. № 2—3. С. 135. Т.Л. Никольская не совсем обоснованно относит появление термина «Синдикат футуристов» к ноябрю 1917 года и упоминает среди членов этого объединения С. Валишевского (*Никольская Т.* «Синдикат футуристов» // Russian literature. XXI (1987). С. 89—98). В приводимых ею источниках такой информации не содержится. Те же самые неточности присутствуют в статьях А. Парниса и Р. Циглер, опубликованных в сборнике L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. С. 217, 232. Сведения о возникновении «Синдиката футуристов» в ноябре 1917 года, по-видимому, основаны на крайне неточных данных, приведенных в заметке: *Красный <Г. Евангулов>.* Русская поэзия в Тифлисе (1917—1920 гг.) // Творчество. Владикавказ, 1920. № 1. С. 19—20, в которой столь же произвольно И. Зданевич, А. Крученых и И. Терентьев названы основателями «Фантастического кабачка», а И. Терентьев, кроме того, причислен к членам «Синдиката». Источник сведений о принадлежности к «Синдикату» С. Валишевского обнаружить не удалось. По-видимому, он зачислен Т. Никольской автоматически, как участник сборника «Учитесь худоги».

[1459] Вечер заумной поэзии // Возрождение. Тифлис, 1918. № 14. 19 января. С. 2. Рукописные тезисы доклада И. Зданевича, озаглавленные «О заумной поэзии» и датированные 18-I—1918, хранятся в Отделе рукописей Русского музея (ОР ГРМ. Ф. 177. Д. 35. Л. 1—6).

[1460] *Л.Ш. <Лев Шерн>.* Вечер заумной поэзии // Республика. Тифлис, 1918. № 156. 23 января. С. 4.

[1461] *Чернявский Н.* Вечер заумной поэзии // Возрождение. Тифлис, 1918. № 21. 27 января. С. 4.

[1462] *Камский Я.* Театральный фельетон // Республика. Тифлис, 1918. № 155. 21 января. С. 4.

[1463] См., например: «Слово как таковое и слово средство — терминология установленная А. Крученых и воспринятая Н. Кульбиным неправильна по существу. Она есть недостаточный анализ слова», или «Крученых в деле и Крученых на словах» (*Зданевич И.* Тезисы доклада «О заумной поэзии» // ОР ГРМ. Ф. 177. Д. 35. Л. 1—6).

[1464] *Д.Г. <Д.П. Гордеев>.* Футуризм // Ars. 1918. № 2—3. С. 135—136; <Афиша> // ОР ГРМ. Ф. 177. Е.х. 173. Л. 3. По поводу объявленного в афише доклада С. Городецкого «О живописи» последний заявил: «Мое имя поставлено на афишу без моего разрешения и без моего ведома. Этот поступок я не могу квалифицировать иначе как чистейшее хулиганство» (*Городецкий С.* Ресторан-футурист (Письмо в редакцию) // Кавказское слово. Тифлис, 1918. № 32. 9 февраля. С. 3).

[1465] <Б.п.> Фантастический кабачок // Республика. Тифлис, 1918. № 157. 24 января. С. 4.

[1466] Вечер поэтов «Альфа-Лира» // Республика. Тифлис, 1918. № 160. 28 января. С. 4; 2-й вечер поэтов Альфа-Лиры // Кавказское слово. Тифлис, 1918. № 50. 4 марта. С. 3. В одной из заметок было ошибочно сообщено об участии И. Зданевича в кружке «Альфа-Лира», неуклюже исправленной через несколько дней письмом в редакцию, будто он уже не состоит членом этого кружка. И. Зданевич счел нужным отметить, что никогда не состоял членом «Альфа-Лиры» (*Зданевич И.* Письмо в редакцию // Республика. Тифлис, 1918. № 160. 28 января. С. 4). В том же письме И. Зданевич упоминает, что помимо «Синдиката футуристов» он состоял в основанном им художественном обществе «Ослы у водо-

поя». Возможно, это обыкновенная мистификация, но возможен и другой ответ. Под этим названием Зданевич подразумевал петроградский Союз деятелей искусств. Ознакомившись со стенограммами заседаний СДИ в период активной работы там И. Зданевича, автор пришел к убеждению, что название «Ослы у водопоя» очень точно и образно описывает царившую там атмосферу.

1467 Фантастический кабачок // Возрождение. Тифлис, 1918. № 25. 1 февраля. С. 4.

1468 Вечер стиха // Кавказское слово. Тифлис, 1918. № 49. 3 марта. С. 3.

1469 Вечер планировался сначала на 24 января 1918 (Доклад И. Зданевича // Республика. Тифлис, 1918. № 157. 24 января. С. 4), но был перенесен на 29 января (Доклад Ильи Зданевича // Республика. Тифлис, 1918. № 160. 28 января. С. 4). В обзоре Д. Гордеева приводится другая дата — 30 января (*Д.Г. <Д.П. Гордеев>* Футуризм // Ars. 1918. № 2—3. С. 135).

1470 *Зданевич И.* Интернационал или национальное искусство // ОР ГРМ. Ф. 177. Е.х. 36. Л. 1—13.

1471 Доклад Ильи Зданевича // Республика. Тифлис, 1918. № 160. 28 января. С. 4.

1472 См.: История «Декларации слова как такового» по материалам переписки А. Крученых / Публ. Т. Горячевой // Терентьевский сборник. 1998. Второй. М., 1998. С. 346. С 18 февраля 1918 до июля 1919 Крученых работал в должности конторщика Черноморской линии казенных железных дорог.

1473 Футур-всеучбище (университет) // Республика. Тифлис, 1918. № 167. 6 февраля. С. 4. В обзоре Д. Гордеева (Ars. 1918. № 2—3) к чтениям «Всеучбища» отнесены также вечера «Синдиката футуристов» в столовой общества «Имеди» и доклад И. Зданевича «Интернационал или национальное искусство», что создало путаницу в вопросе о времени открытия этого университета. Более поздняя версия, будто «Университет 41°» был задуман И. Зданевичем еще в Петрограде в октябре 1916 года (Iliazd. Paris, 1978. С. 13—14; L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. С. 233; *Элизбарашвили Н.* Живые страницы летописи // Литературная Грузия. 1981. № 8. С. 210; *Буачидзе Г.* «Через 41°» // Литературная Грузия. 1989. № 7. С. 169; и др.), не находит документального подтверждения. Речь может идти лишь о выработке осенью 1916 года тех или иных литературно-художественных принципов, получивших впоследствии развитие в заумной поэзии И. Зданевича, но говорить о создании футуристического университета или о возникновении названия «41°» не приходится.

1474 Опубликован в виде статьи в газете «41°» (Тифлис, 1919. № 1. 14—20 июля. С. 3—4) и в кн.: *Крученых А.* Миллиорк. Тифлис, 1919.

1475 Опубликован в виде статьи в газете «Новый день» (Тифлис, 1919. № 5. 26 мая. С. 2).

1476 Об этом см.: *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922. С. 17—18 (*Крученых А.* Кукиш прошлякам. М.; Таллинн, 1992. С. 49—50).

1477 Список докладов дан согласно обзору Д. Гордеева (Ars. 1918. № 2—3. С. 135—136). Все даты приведены по старому стилю.

1478 *С-вич.* К вечеру современной кавказской поэзии // Республика. Тифлис, 1918. № 154. 20 января. С. 4.

1479 *Д.Г. <Д.П. Гордеев>.* Футуризм // Ars. 1918. № 2—3. С. 136. Даты приведены по старому стилю.

1480 Библиографию см.: *Циглер Р.* Алексей Е. Крученых // Russian literature. XIX (1986). С. 93—94; дополнение к ней см.: *Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 479.

1481 *Ю.Д. <Ю. Деген>.* Цех поэтов (при о-ве «Кольчуга») // Ars. 1919. № 1. С. 81—82.

1482 *Д.Г. <Д.П. Гордеев>.* Футуризм // Ars. 1918. № 2—3. С. 136; <Афиша> // L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. С. 145.

1483 *Ю.Д. <Ю. Деген>.* Цех поэтов (при о-ве «Кольчуга») // Ars. 1919. № 1. С. 81—82.

1484 См.: *Терентьев И.* Маршрут шаризны. Закон случайности в искусстве // Феникс. 1919. № 1. Январь. С. 5—6; статья перепечатана в кн.: *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1923; *Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988; *Крученых А.* Кукиш прошлякам. М.; Таллинн, 1992.

1485 *Д.Г. <Д.П. Гордеев>.* Футуризм // Ars. 1919. № 1. Январь. С. 88—89. Даты приведены по новому стилю, введенному в Грузии с мая 1918 года.

1486 *Терентьев И.А.* Крученых грандиозарь. Тифлис, 1918. С. 4, 13; *Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 220, 229. В «Собрании сочинений» на с. 478 неточно указаны выходные данные книги И. Терентьева «Крученых грандиозарь»: вместо «Тифлис 1919» должно быть «Тифлис 1918». Там же ошибочно указано, что книга вышла «в конце мая — начале июня 1919», тогда как издание было осуществлено на год раньше.

1487 Там же. С. 9.

1488 Там же. С. 1.

1489 Там же. С. 11.

1490 *Терентьев И.* Маршрут шаризны. Закон случайности в искусстве // Феникс. 1919. № 1. Январь. С. 5—6 (*Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 234).

1491 *Крученых А.* Ожирение роз. Тифлис, 1918. С. 17. (*Терентьев И.* Собрание сочинений. Bologna, 1988. С. 417).

1492 <*Зданевич И.*> Многовая словесность и действия над звуками. Вторая грамота всечества // ОР ГРМ. Ф. 177. Е.х. 22. Л. 3—4. Авторский синтаксис сохранен.

1493 Подробнее см.: *Никольская Т.* Юрий Деген // Russian literature. XXIII (1988). С. 101—112.

1494 *Баронесса Розен.* <Рец. на кн.> Синим вечером (Сборник стихов В. Кара-Мурзы и В. Катаняна) // Республика. Тифлис, 1918. № 154. 20 января. С. 4.

1495 Афиша вечера воспроизведена в сборнике L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. С. 145.

1496 Оба стихотворения опубликованы в кн.: *Терентьев И.* Херувимы свистят. Тифлис, 1919. Републ.: *Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 84, 94; *Терентьев И.* Мои похороны. М., 1993. С. 11, 13.

1497 *Вечорка Т.* Вечер поэзии и музыки // Куранты. 1918. № 1. С. 22—23.

1498 *Д.Г. <Д.П. Гордеев>.* Футуризм // Ars. 1919. № 1. С. 88.

1499 Годовщина «Фантастического кабачка» // Ars. 1919. № 1. С. 90—91.

1500 *В.К. <В. Катанян?>* Годовщина со дня основания «Фантастического кабачка» // Феникс. 1919. № 1. С. 14.

1501 *Д.Г. <Д.П. Гордеев>.* Футуризм // Ars. 1919. № 1. С. 88. Текст доклада опубликован в виде статьи: *Крученых А.* Язвы Аполлона // Феникс. 1919. № 1. С. 7—9. По имеющимся данным, этот доклад был последним в работе «Футурвсеучбища».

1502 *Д.Г. <Д.П. Гордеев>.* Футуризм // Ars. 1919. № 1. С. 88; Текст доклада опубликован в виде статьи: *Толстая-Вечорка Т.В.* «Слюни черного гения» // Бука русской литературы. М., 1923; Жив Крученых! М., 1925.

1503 Текст доклада опубликован в журнале: Орион. 1919. № 1. С. 59—69. См. также сб.: Бука русской литературы. М., 1923, и Жив Крученых! М., 1925.

1504 Доклады и диспуты // Ars. 1919. № 1. С. 91.

1505 Книга А. Чачикова «Инта. Персидская поэма» была издана в Тифлисе в январе 1919.

1506 Доклады и диспуты // Ars. 1919. № 1. С. 91.

1507 Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок. Тифлис, 1919. С. 179—183.

1508 <Б.п.> Академия искусств // Куранты. 1919. № 3—4. С. 28.

1509 *Красный <Г. Евангулов>.* Русская жизнь в Тифлисе (1917—1920 гг.) // Творчество. Владикавказ, 1920. № 1. С. 19—20. Очевидно, в связи с финансовыми трудностями не был издан также готовившийся Цехом поэтов (при обще-

стве «Кольчуга») альманах «Девять поэтов» (Ю. Деген, Б. Корнеев, Ю. Маковская, А. Земтари, А. Порошин, Т. Ролье, Н. Семейко, И. Терентьев, А. Чачиков, обложка К.И. Евсеева) (Альманах стихов // Ars. 1919. № 1. С. 91).

1510 Письмо И.Г. Терентьева — М.М. Карповичу (8 апреля 1919) // Терентьев И. Мои похороны. М., 1993. С. 23.

1511 Доклад опубликован в виде статьи: *Крученых А.* Аполлон в перепалке (живопись в поэзии) // 41°. Еженедельная газета. Тифлис, 1919. № 1. 14—20 июля. С. 1. См. также: *Крученых А.* Миллиорк. Тифлис, 1919. С. 11—15; *Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 427—431.

1512 Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок. Тифлис, 1919. С. 183. Терентьев характеризовал содержание своей предполагаемой одноименной книги как «законы обиходного языка и поэзии (контрасты) и ритм стиха (приложение музыкального счета к стихам)» (*Терентьев И.* Мои похороны. М., 1993. С. 23). Этой же теме посвящена книга И. Терентьева «17 ерундовых орудий».

1513 Письмо Н.М. Терентьевой и И.Г. Терентьева — М.М. Карповичу (12 декабря1919) // Терентьев И. Мои похороны. М., 1993. С. 26.

1514 Утвердившееся в литературе мнение, будто группа «41°» сформировалась в феврале или весной 1918 года (см.: *Циглер Р.* Группа «41°» // Russian literature. XVII (1985). С. 71; *Циглер Р.* Поэтика А.Е. Крученых поры «41°». Уровень звука // L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. С. 232; *Сухопаров С.М.* Алексей Крученых. Судьба будетлянина. Мюнхен, 1992. С. 89; *Никольская Т.Л.* «Фантастический город». М., 2000; и др.), возникло, по-видимому, на основе неизменности художественной идеологии и совпадении персонального состава «Футур-всеучбища» и Компании 41°, а также вследствие весьма вольного обращения самих футуристов с хронологическими рамками существования этой группы. Строго говоря, до мая—июня 1919 года термин «41°» не употреблялся группой футуристов-заумников в качестве самоназвания. См. также прим. 1473. Очевидно, здесь смешиваются два разных факта: 1) время формирование группы единомышленников (весна 1918) и 2) время принятия этой группой названия Компания 41° (май—июнь 1919). Те же авторы называют в качестве участника Компании 41° Н. Чернявского, однако, об участии его в работе 41° сведений практически нет. Терентьев в письмах 1919 года упоминает среди членов Компании 41° только Крученых, Зданевича и себя. Основанием для сближения Н. Чернявского с группой может быть предполагаемое участие его в не обнаруженном до сих пор сборнике «Пир» (Зданевич, Терентьев, Чернявский) (Тифлис, 1919), а также более позднее упоминание имени Чернявского среди авторов анонимного манифеста Компании 41° (*Е.Л. <А. Крученых>.* Футу-зау на Кавказе // Заумники. М., 1922. С. 23), его стихи, напечатанные в сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок» (Тифлис, 1919), и упоминания А. Крученых о заумных стихах Чернявского, не поддающихся типографскому воспроизведению. На основе этих данных, вероятно, следует причислять Н. Чернявского к ближайшему окружению группы «41°».

1515 В литературе можно встретить упоминания о якобы первом издании книги И. Терентьева «17 ерундовых орудий» (Тифлис, изд. «Феникс», 1918). Сведения о нем впервые встречаются в справочнике А.К. Тарасенкова «Русские поэты XX века: 1900—1955» (М., 1966. С. 368) и оттуда тиражируются в специальной литературе. Выборочный опрос специалистов и коллекционеров не позволил найти человека, видевшего это издание или знающего о местонахождении его. Позволим себе сделать вывод, что в качестве первого издания Тарасенков ошибочно интерпретировал следующий книжный анонс: «Терентьев. 17 ерундовых орудий. (Гравюры по линолеуму раб. Д.П. Гордеева. Рис. Кирилла Зданевича. Собств. издат. «Феникс»). Ц. 10 р.», помещенный на последней странице одноименной книги И. Терентьева, выпущенной издательством «41°» в 1919 году. Очевидно, что собственностью издательства «Феникс» являлись рисунки К. Зданевича,

помещенные в книге, или выполненные по ним гравюры, но не само издание. Для сравнения приведем библиографическое «описание» из справочника Тарасенкова: *Терентьев И.* 17 ерундовых орудий. Гравюры по линолеуму Д.П. Гордеева. Рис. К. Зданевича. Тифлис, Феникс, 1918. 32 с. Характерно, что, описывая тут же издание 1919 года, Тарасенков не указывает авторов гравюр и рисунков, хотя иллюстрации присутствуют в книге. Очевидно, нетрадиционный способ указания авторства иллюстраций, примененный футуристами, способствовал порождению легенды о предшествовавшем издании данной книги. Об отсутствии в природе «первого» издания косвенно свидетельствует также библиографический список «Книги будетлян», составленный позднее А. Крученых. В нем указано лишь издание 1919 года и нет ни слова о якобы первом — в 1918 году (Память теперь многое разворачивает. Из литературного наследия Крученых / Сост., послесл., публ. текстов и коммент. Н. Гурьяновой. Berkeley, 1999. С. 179).

1516 *Терентьев И.* Мои похороны. М., 1993. С. 24.

1517 *Le Gris-Bergmann F.* Iliazd and the constellation of his oeuvre // Iliazd and the illustrated book. N-Y., 1987. P. 24 (Цит. по: *Кричевский В.* Типографика футуристов на взгляд типографа // Терентьевский сборник. 1998. Второй. М., 1998. С. 64).

1518 В анонсах издательства 41° за этот период указывался также ряд книг А. Крученых: «Из всех книг», «Железный франт» (О Терентьеве), «Какальный словарчик» (2-е доп. изд. «Малахолии в капоте»), «Я в телескопе», «Трилогия из жизни мамудийцев» (Хлебников — Маяковский — И. Зданевич). Однако в издании 41° эти книги не выходили. Книга «Железный франт» (1919) без указания издательства встречается в автобиблиографии Крученых, но ни один из ее экземпляров специалистами не найден. Второе издание «Малахолии в капоте» (1919) было выпущено без указания издательства, однако время и место издания этой книги остаются неизвестны: отсутствие ее в списке книг, приведенном в сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок» (С. 184), означает, что к сентябрю 1919 она еще не вышла. Вероятно, Крученых выпустил ее уже в Баку.

1519 Н.М. Терентьева, И.Г. Терентьев — М.М. Карповичу (12 декабря 1919) // Терентьев И. Мои похороны. М., 1993. С. 26.

1520 *Красный <Г. Евангулов>*. Русская поэзия в Тифлисе (1917—1920 гг.) // Творчество. Владикавказ, 1920. № 1. 19—20.

1521 Хроника // 41°. Еженедельная газета. Тифлис, 1919. № 1. 14—20 июля. С. 2.

1522 Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок. Тифлис, 1919. С. 183.

1523 *Каменский В.* Автобиография <1926 г.> // РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 2. Е.х. 6. Л. 9. В другой автобиографии он уточнял, что попал в деникинский плен в прифронтовой полосе Одессы (*Каменский В.* Автобиография <1925 г.> // РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 2. Е.х. 6. Л. 1—2). Согласно другой версии, В. Каменский был взят «в плен деникинцами в Харькове вместе с артистами Художественного театра» (*Поваров Н.* Русские литераторы на Кавказе // Волжская вольница. Н. Новгород, 1920. С. 30).

1524 Задержание В.В. Каменского // Южные ведомости. Симферополь, 1919. № 69. 30 марта. С. 2.

1525 Освобождение В.В. Каменского // Южные ведомости. Симферополь, 1919. № 73. 4 апреля. С. 2.

1526 <Объявление> // Грузия. Тифлис, 1919. № 103. 14 мая. С. 1, 3.

1527 *Художн. В. Джорджадзе.* О большевизме в искусстве (Вечер В. Каменского) // Грузия. Тифлис, 1919. № 106. 17 мая. С. 4. Выставка грузинской живописи и скульптуры, организованная Обществом грузин-художников, была открыта с 4 мая по 4 июня 1919 в помещении общества (Головинский пр., 13). На ней, в частности, демонстрировались работы В. Гудиашвили, Д. Какабадзе и др.

[1528] Театральная хроника // Грузия. Тифлис, 1919. № 105. 16 мая. С. 4.

[1529] <Объявление> // Возрождение. Тифлис, 1919. № 33. 21 сентября. С. 2, 3.

[1530] Театральная хроника // Возрождение. Тифлис, 1919. № 25. 12 сентября. С. 4.

[1531] Н.М. Терентьева, И.Г. Терентьев — М.М. Карповичу (12 декабря 1919) // Терентьев И. Мои похороны. М., 1993. С. 26.

[1532] И.Г. Терентьев — М.М. Карповичу (27 октября 1919) // Терентьев И. Мои похороны. М., 1993. С. 25.

[1533] Н.М. Терентьева, И.Г. Терентьев — М.М. Карповичу (12 декабря 1919) // Терентьев И. Мои похороны. М., 1993. С. 26—27.

[1534] *Красный <Г. Евангулов>*. Русская поэзия в Тифлисе (1917—1920 гг.) // Творчество. Владикавказ, 1920. № 1. С. 19—20.

[1535] Там же. С. 19—20. Туганов Александр Александрович — режиссер, артист, распорядитель товарищества «Театр Артистическое общество» (Драма Тарто). Возможно, отказ в постановке «Стеньки Разина» связан с репутацией В. Каменского как представителя «большевизма в искусстве».

[1536] <Объявление> // Возрождение. Тифлис, 1919. № 38. 5 декабря. С. 1; <Объявление> // Возрождение. Тифлис, 1919. № 53. 24 декабря. С. 1.

[1537] Анекдот из области литературы // Наша жизнь. Тифлис, 1920. 3 января. Цит. по: *Лукьянова С.Л.* Вопросы литературы в русской периодической печати Азербайджана 1917—1920 гг. Баку, 1976. С. 131.

[1538] Там же. С. 131.

[1539] *Терентьев И.* Трактат о сплошном неприличии. Тифлис, 1920. С. 13 (*Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 279).

[1540] Цех поэтов // Слово. Тифлис, 1920. № 8. 13 января. С. 3.

[1541] Цех поэтов // Слово. Тифлис, 1920. № 25. 3 февраля. С. 3.

[1542] Хроника // Борьба. Тифлис, 1920. № 31. 10 февраля. С. 4.

[1543] Цех поэтов // Слово. Тифлис, 1920. № 138. 22 июня. С. 4; Хроника // Борьба. Тифлис, 1920. № 140. 24 июня. С. 4.

[1544] Сегодня // Борьба. Тифлис, 1920. № 148. 3 июля. С. 4.

[1545] Лекция И. Терентьева // Слово. Тифлис, 1920. № 20. 28 января. С. 4.

[1546] *Терентьев И.* Трактат о сплошном неприличии. Тифлис, 1920 (*Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 267—282). Цитаты даны без сохранения типографских особенностей оригинала.

[1547] О претензии этой книги Терентьева на роль «библии» футуристов-заумников упоминает Т. Никольская (*Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 483). Популярность миростроительских проектов в 1918 — начале 1920-х годов была обусловлена пафосом коренного переустройства мира, характерным для революционной эпохи: старый мир «разрушим до основанья, а затем мы наш, мы новый мир построим». Недаром в одном из писем (апрель 1919) Терентьев для характеристики своего творчества заимствует термин «литературный большевизм» (*Терентьев И.* Мои похороны. М., 1993. С. 23).

[1548] По некоторым данным, И. Терентьев перенес в это время тиф (*Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 513). Весной 1920 года И. Зданевич уехал в Батуми, летом туда же приехал И. Терентьев.

[1549] Объявление об этом вечере приплетено к изданию книги И. Зданевича «Зга якабы».

[1550] Из архива Ильи Зданевича / Публ. Р. Гейро // Минувшее. Вып. 5. Париж, 1988. С. 127. Впоследствии И. Зданевич вспоминал, что «распродал часть вещей, купил пароходный билет четвертого класса и вместе с возвращавшимися в Константинополь военнопленными и рогатым скотом покинул Батум. Через неделю я был в Константинополе, где прожил год в нищете, пока новый билет четвертого класса не позволил мне обменять константинопольскую нищету на Монпарнас» (цит. по: *Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 509—510).

[1551] Слово. Тифлис, 1920. № 267. 11 ноября. С. 3; Борьба. Тифлис, 1920. № 269. 25 ноября. С. 4; Грузия. Тифлис, 1920. № 195. 16 декабря. С. 3. См. так-

же: Письмо И.Г. Терентьева — И.М. Зданевичу (весна 1921) // Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna, 1988. С. 395; *Никольская Т., Марцадури М.* Игорь Герасимович Терентьев. Биографическая справка // Там же. С. 16, 20.

1552 И.Г. Терентьев — М.М. Карповичу (25 января 1921) // Терентьев И. Мои похороны. М., 1993. С. 31.

1553 Орден поэтов Грузии // Грузия. Тифлис, 1921. № 34. 15 февраля. С. 3.

1554 *Никольская Т., Марцадури М.* Игорь Герасимович Терентьев. Биографическая справка // Терентьев И. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 16.

1555 Письмо И.Г. Терентьева — И.М. Зданевичу (весна 1921) // Там же. С. 395.

1556 Письмо И.Г. Терентьева — В.Э. Мейерхольду (6 ноября 1925) // Там же. С. 408, 527. См. также: *Февральский А.* «Мистерия-Буфф». Опыт литературной сценической истории пьесы // Маяковский. Материалы и исследования. М., 1940. С. 257.

1557 *Марр Ю.* Художественная автобиография (6/X. 1928) // *Марр Ю.* Избранное. Кн. 1. М., 1995. С. 13. О Ю. Марре см.: *Никольская Т.* Юрий Николаевич Марр, заумный поэт // Georgica I. Roma, 1985. С. 49—59; *Никольская Т.* Ю.Н. Марр — поэт, драматург, прозаик // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа, 1993. С. 55—67.

1558 Театральная хроника // Грузия. Тифлис, 1919. № 107, 18 мая. С. 3.

1559 <Б.п.> На выставке грузинского художественного общества // Возрождение. Тифлис, 1919. № 47. 17 декабря. С. 3.

1560 *Г.С.* Выставка картин грузинского художественного о-ва // Возрождение. Тифлис, 1919. № 52. 23 декабря. С. 3.

1561 <Объявление> // Грузия. Тифлис, 1920. № 42. 23 мая. С. 2.

1562 <Б.п.> На вернисаже «Малого круга» // Грузия. Тифлис, 1920. № 44. 26 мая. С. 4.

1563 «Малый круг» // Грузия. Тифлис, 1920. № 42. 23 мая. С. 3; Малый круг. 3-я выставка картин. Сезон 1920. Тифлис, 1920.

1564 Ср.: «Мы в кафе сидим как три митрополита, три папы, три бабы, три зуба: Крученых, Зданевич и Терентьев» (*Терентьев И.* Трактат о сплошном неприличии. Тифлис, 1920. С. 3; *Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 269).

1565 *Петроковский А.* Малый крут // Слово. Тифлис, 1920. № 118. 29 мая. С. 3.

1566 *Гордеев Д.* 3-я выставка картин грузинского художественного общества // Борьба. Тифлис, 1920. № 139. 23 июня. С. 2—3. См. также: *Петроковский А.* Выставка работ Грузинского художественного об-ва // Слово. Тифлис, 1920. № 133. 16 июля. С. 3.

1567 <Объявление> // Кавказское слово. Тифлис, 1918. № 191. 8 сентября. С. 2, 3.

1568 Вечер художника Кирилла Зданевича // Грузия. Тифлис, 1919. № 3. 4 января. С. 3.

1569 Монография о Пиросманашвили // Грузия. Тифлис, 1919. № 146. 11 июля. С. 3. Поскольку объявление появилось в период активной издательской деятельности 41°, не исключено, что под «финансовой группой» скрывался прежде всего Илья Зданевич. Коллективная монография была издана в 1926 году.

1570 <Объявление> // Возрождение. Тифлис, 1920. № 32. 11 февраля. С. 1; <Объявление> // Возрождение. Тифлис, 1920. № 35. 14 февраля. С. 3.

1571 Дата приезда в Константинополь восстанавливается по письму К. Зданевича (8 февраля 1922), в котором он сообщал, что уже $1^1/_2$ месяца не имеет комнаты (*Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 511).

1572 Из архива Ильи Зданевича. / Публ. Р. Гейро // Минувшее. Вып. 5. Париж, 1988. С. 132.

1573 В одном из писем (18 сентября 1922) Терентьев отмечал, что «продолжать ту работу, которая за последние 5 лет сделалась для меня <...> центром внимания, — в Тифлисе нельзя. Я намерен служить. Это возможно. До времени смогу прожить тихо, как в деревне» (*Терентьев И.* Мои похороны. М., 1993. С. 32).

[1574] К открытию «Студии поэтов» // Азербайджан. Баку, 1919. № 159. 30 июля. С. 3.

[1575] *Геллерштейн М.* Поэзо-вечер (экспромт) // Кутаисские вести. 1917. № 432. 28 января. С. 3.

[1576] *Геллерштейн М.* Стихо-попытка на стихо-поэзы приезжих эго-футуристов // Кутаисские вести. 1916. № 352. 18 октября. С. 2.

[1577] *Геллерштейн М.* Маленький фельетончик // Кутаисские вести. 1917. № 436. 2 февраля. С. 3.

[1578] В «Студии поэтов» // Азербайджан. Баку, 1919. № 174. 17 августа. С. 3.

[1579] Собрания // Азербайджан. Баку, 1919. № 179. 24 августа. С. 3.

[1580] Собрания // Азербайджан. Баку, 1919. № 184. 31 августа. С. 5.

[1581] В студии поэтов // Азербайджан. Баку, 1919. № 204. 24 сентября. С. 5.

[1582] *Геллерштейн М.* Письмо в редакцию // Азербайджан. Баку, 1919. № 202. 21 сентября. С. 7.

[1583] В студии поэтов // Азербайджан. Баку, 1919. № 214. 7 октября. С. 3.

[1584] Там же. С. 3. О фонетике стихов Тютчева и Северянина см.: *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922. С. 18 (*Крученых А.* Кукиш прошлякам. М.; Таллин, 1992. С. 50).

[1585] <Объявление> // Азербайджан. Баку, 1919. № 215. 8 октября. С. 1.

[1586] *Ар.* Искусство будущего (Гастроль Н.Н. Евреинова и В. Каменского) // Азербайджан. Баку, 1919. № 217. 10 октября. С. 3.

[1587] <Объявление> // Азербайджан. Баку, 1919. № 216. 9 октября. С. 1.

[1588] *Ар.* Вне шаблона (Вторая гастроль Н.Н. Евреинова и В. Каменского) // Азербайджан. Баку, 1919. № 218. 11 октября. С. 3.

[1589] См. объявления: Азербайджан. Баку, 1919. № 218—224. 11—19 октября.

[1590] <Объявление> // Азербайджан. Баку, 1920. № 10. 16 января. С. 1.

[1591] <Объявление> // Азербайджан. Баку, 1920. № 12. 18 января. С. 1.

[1592] *Альфа.* Пель-Мель. «Стенька Разин», историческая хроника в 7-ми картинах Василия Каменского // Азербайджан. Баку, 1920. № 5. 6 января. С. 4.

[1593] В Студии Поэтов // Азербайджан. Баку, 1919. № 232. 29 октября. С. 3.

[1594] Бакинский цех поэтов // Азербайджан. Баку, 1919. № 263. 4 декабря. С. 4.

[1595] Цех поэтов // Азербайджан. Баку, 1919. № 266. 9 декабря. С. 4; Цех поэтов // Голос России. Баку, 1919. № 54. 9 декабря. С. 3.

[1596] В цехе поэтов // Азербайджан. Баку, 1919. № 269. 12 декабря. С. 4; В цехе поэтов // Голос России. Баку, 1919. № 57. 12 декабря. С. 3.

[1597] В цехе поэтов // Голос России. Баку, 1919. № 59. 14 декабря. С. 4. О звуковой фактуре слова см. также: *Крученых А.* Замауль. Вып. 4. Баку, 1919; *Крученых А.* Фактура слова. М., 1923. С. 1—2 (*Крученых А.* Кукиш прошлякам. М.; Таллин, 1992. С. 11—12).

[1598] Цех поэтов // Азербайджан. Баку, 1919. № 275. 19 декабря. С. 3; Цех поэтов // Голос России. Баку, 1919. № 63. 19 декабря. С. 4.

[1599] Цех поэтов // Азербайджан. Баку, 1919. № 280. 26 декабря. С. 4; Цех поэтов // Голос России. Баку, 1919. № 68. 26 декабря. С. 3.

[1600] Вечер сонетов. В цехе поэтов // Азербайджан. Баку, 1919. № 284. 31 декабря. С. 3.

[1601] Цех поэтов // Азербайджан. Баку, 1920. № 2. 2 января. С. 3.

[1602] Цех поэтов // Голос России. Баку, 1920. № 9. 14 января. С. 3—4.

[1603] Цех поэтов // Голос России. Баку, 1920. № 10. 16 января. С. 3.

[1604] «Красная Русь» — название стихотворного сборника П.В. Орешина, выпущенного издательством ВЦИК в 1918 году.

[1605] В цехе поэтов // Азербайджан. Баку, 1920. № 15. 23 января. С. 3—4; В цехе поэтов // Голос России. Баку, 1920. № 14. 22 января. С. 3.

[1606] Цех поэтов // Азербайджан. Баку, 1920. № 17. 25 января. С. 4.

[1607] Собрания // Голос Родины. Баку, 1920. № 20. 30 января. С. 3.

[1608] В Цехе поэтов // Азербайджан. Баку, 1920. № 22. 6 февраля. С. 3; В Цехе поэтов // Голос России. Баку, 1920. № 26. 6 февраля. С. 3.

[1609] Собрания // Азербайджан. Баку, 1920. № 28. 13 февраля. С. 3; Собрания // Голос России. Баку, 1920. № 32. 13 февраля. С. 4.

[1610] В цехе поэтов // Азербайджан. Баку, 1920. № 34. 20 февраля. С. 3; Собрания // Голос России. Баку, 1920. № 38. 20 февраля. С. 4.

[1611] В цехе поэтов // Азербайджан. Баку, 1920. № 56. 19 марта. С. 3.

[1612] Там же. С. 3.

[1613] В цехе поэтов // Азербайджан. Баку, 1920. № 61. 26 марта. С. 3. В тексте объявления перепутан номер заседания. Отчет см.: В цехе поэтов // Азербайджан. Баку, 1920. № 69. 6 апреля. С. 3.

[1614] Собрания // Азербайджан. Баку, 1920. № 71. 9 апреля. С. 4.

[1615] Собрания // Азербайджан. Баку, 1920. № 74. 16 апреля. С. 4.

[1616] Собрания // Азербайджан. Баку, 1920. № 80. 23 апреля. С. 3. Программа заседания не найдена. Крученых впоследствии упоминал, что Н. Семейко в Бакинском Цехе поэтов прочел доклад «Крученыхология» (*Е.Л. <А. Крученых>*. Футу-зау на Кавказе // Заумники. М., 1922. С. 25).

[1617] *Парнис А.* В. Хлебников в Бакроста // Литературный Азербайджан. 1976. № 7. С. 118.

[1618] *Поваров Н.* Русские литераторы на Кавказе // Волжская вольница. Н. Новгород, 1920. С. 30.

[1619] *Парнис А.* В. Хлебников в Бакроста // Литературный Азербайджан. 1976. № 7. С. 118.

[1620] *Бородин А.* О Велимире Хлебникове // Бакинский рабочий. 1922. 16 июля. Цит. по: Парнис А. Хлебников в Баку // Арион. 1996. № 2. С. 98.

[1621] *Вечорка Т.* Воспоминания о Хлебникове / Публ. А. Парниса // Арион. 1996. 1996. № 2. С 101.

[1622] *Альтман М.С.* Из того, что вспомнилось / Публ. А. Парниса // Литературная газета. 1985. № 46. 13 ноября. С. 5.

[1623] *Бородин А.* О Велимире Хлебникове // Бакинский рабочий. 1922. 16 июля. Цит. по: *Парнис А.* Хлебников в Баку // Арион. 1996. № 2. С. 98.

[1624] *Хлебников В.* Отрывок из Досок судьбы. М., 1922. С. 3.

[1625] Там же. С. 5.

[1626] *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 385.

[1627] *Парнис А.* Хлебников в Баку // Арион. 1996. № 2. С. 112—113.

[1628] *Вечорка Т.* Воспоминания о Хлебникове / Публ. А. Парниса // Арион. 1996. № 2. С. 103.

[1629] *Альтман М.С.* Из того, что вспомнилось / Публ. А. Парниса // Литературная газета. 1985. № 46. 13 ноября. С. 5.

[1630] *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 385.

[1631] См.: Записная книжка Велимира Хлебникова. М., 1925; Неизданный Хлебников. Вып. XVI. М., 1930.

[1632] Коммунист. 1921. 28 января. См.: *Парнис А.* Хлебников в Баку // Арион. 1996. № 2. С. 113.

[1633] *Самородова О.* Поэт на Кавказе // Звезда. 1972. № 6. С. 188.

[1634] Подробнее см. воспоминания К.Б. Томашевского, опубликованные А. Парнисом (Литературное обозрение. 1985. № 12. С. 100—101). См. также: *Парнис А.* В. Хлебников в революционном Гиляне (новые материалы) // Народы Азии и Африки. 1967. № 5. С. 156—164.

[1635] *М.Д. <М. Данилов>*. Литературная студия // Бакинский рабочий. 1921. 29 мая. Цит. по: *Парнис А.* Хлебников в Баку // Арион. 1996. № 2. С. 112.

[1636] *Кремлев И.* В литературном строю. М., 1968. С. 22.

[1637] <Б.п. — С. Городецкий?> Рабочий клуб «III Интернационал». «Паровозная обедня» // Искусство. Баку, 1921. № 1. Стб. 37—38.

[1638] Выставка картин // Бакинский рабочий. 1922. № 63. 21 марта. С. 4; К вернисажу выставки картин «Весенний салон» // Бакинский рабочий. 1922. № 66. 24 марта. С. 3.

1639 Наказ по «гудковой симфонии» // Бакинский рабочий. 1922. № 250. 6 ноября. С. 3. ЦОК — Центральная октябрьская комиссия.

1640 *Авраамов А.* «Симфония гудков» // Художник и зритель. 1924. № 1. С. 50.

1641 <Объявление> // Наш край. Батум, 1920. № 113. 28 мая. С. 1.

1642 <Объявление> // Наш край. Батум, 1920. № 142. 2 июля. С. 1.

1643 Батумская жизнь. 1920. № 10. 16 июля. С. 3.

1644 См., например: *Крученых А.* Наш выход. М., 1996. С. 186.

1645 <Объявление> // Наше слово. Сухум, 1920. № 106. 18 мая. С. 1.

1646 <Объявление> // Наше слово. Сухум, 1920. № 121. 8 июня. С. 1; <Объявление> // Наше слово. Сухум, 1920. № 126. 13 июня. С. 1.

1647 <Объявление> // Наше слово. Сухум, 1920. № 131. 19 июня. С. 1 и последующие номера.

1648 *Козлов Д.* Новое о Велемире Хлебникове // Красная новь. 1927. № 8. С. 177. В письме отцу (август—сентябрь 1921) Хлебников не упоминает этого эпизода, ограничиваясь расплывчатой фразой: «Условия переезда сейчас ужасные. Я ехал 7 дней из Баку в Пятигорск и был полумертвым целый месяц после того. <...> Я приехал совершенно босой» (*Хлебников В.* Собрание произведений. Т. 5. Л., 1933. С. 322—323).

1649 *М.М.* Слишком ранние // Курская правда. 1922. № 175. 5 августа. С. 4. См. также письмо Хлебникова отцу (август—сентябрь 1921) (*Хлебников В.* Собрание произведений. Т. 5. Л., 1933. С. 322—323), где он сообщает, что ночным сторожем поступил в шутку. Очевидно, однако, что мотивы были более серьезные.

1650 *Козлов Д.* Новое о Велемире Хлебникове // Красная новь. 1927. № 8. С. 184.

1651 *Вольский А.* Культурное начинание. (По поводу выставки картин группы художников) // Горская правда. Владикавказ, 1921. № 92. 8 сентября. С. 1.

1652 Список музеев и собраний, организованных Музейным бюро Отдела ИЗО НКП // ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4. См. также: Протоколы заседаний Музейной комиссии (РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 6. Л. 116, 117, 120).

1653 *Казаринова Н.В.* Художники Перми. Л., 1987. С. 19.

1654 Там же. С. 27; *Павловский Б.В.* Художники Свердловска. Л., 1960. С. 12. Впоследствии памятник был разрушен колчаковцами и вновь открыт 7 ноября 1920. Согласно одному из журналистов, «памятник изображает мощную, хотя несколько безобразную по милости футуристов, фигуру рабочего с молотом» (*Вим.* Годовщина в Перми // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1920. № 268. 13 ноября. С. 2).

1655 См. выше: Гастроли В. Гольцшмидта (1916—1919).

1656 *Казаринова Н.В.* Художники Перми. Л., 1987. С. 20.

1657 *Зрячий.* Наши художественные задачи // За коммунизм. Пермь, 1920. № 2. 1 октября. С. 26.

1658 Выставка картин // Звезда. Пермь, 1920. № 40. 1 августа. С. 4.

1659 <Б.п.> Начало сделано // За коммунизм. Пермь, 1920. № 1. 1 сентября. С. 35.

1660 Список музеев и собраний, организованных Музейным Бюро Отдела ИЗО НКП // ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4. В архиве Музейного Бюро (РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8) акта передачи каких-либо картин в Пермь не обнаружено.

1661 *Кишинский Ф.* Искусство на улице // Звезда. Пермь, 1920. № 93. 3 октября. С. 2.

1662 *Курдов В.И.* Памятные дни и годы. Л., 1994. С. 11.

1663 Цит. по: *Казаринова Н.В.* Художники Перми. Л., 1987. С. 23.

1664 <Из письма комячейки. Пермь, 7 декабря 1920> / Публ. Г.Л. Демосфеновой // Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика. Вып. 59. М., 1989. С. 162.

1665 <Б.п.> Как возник Уновизм // Эрмитаж. 1922. № 10. 18—24 сентября. С. 4.

1666 В мире искусства // Звезда. Пермь, 1920. № 102. 14 октября. С. 4.

1667 Годовщина в Перми // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1920. № 268 (749). 13 ноября. С. 2.

1668 Выступление Вас. Каменского // Звезда. Пермь, 1922. № 196. 3 сентября. С. 6.

1669 Неточная цитата из стихотворения, опубликованного в книге В. Каменского «Девушки босиком».

1670 *Б.Н.* Лекция и стихи В. Каменского // Звезда. Пермь, 1922. № 199. 7 сентября. С. 4.

1671 См. раздел: «Большое сибирское турне» Д. Бурлюка.

1672 См. раздел: «Гастроли В. Гольцшмидта (1916—1919)».

1673 <Б.п.> Выставка картин Н. Гущина // Уральская жизнь. Екатеринбург, 1919. № 29. 8 февраля. С. 2.

1674 Бал-маскарад футуристов // Уральская жизнь. Екатеринбург, 1919. № 31. 11 февраля. С. 2.

1675 Екатеринбургские высшие государственные художественные мастерские // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1920. № 210. 7 сентября. С. 4.

1676 Приезд скульптора т. Эрьзя // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1920. № 214. 11 сентября. С. 4.

1677 *Павловский Б.* Художники Свердловска. Л., 1960. С. 8.

1678 *Шатских А.* Уновис — очаг нового мира // Великая утопия. Берн; М., 1993. С. 76.

1679 См.: Авангард, остановленный на бегу. Л., 1989. Ил. 403—427.

1680 *Павловский Б.* Художники Свердловска. Л., 1960. С. 8—9.

1681 *Петербургский.* Выставка работ Екатеринбургских художников // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1921. № 235. 15 октября. С. 4.

1682 Личное дело А.С. Лугаськова (1921—22) // РГАЛИ. Я. 681. Оп. 1. Е.х. 1476.

1683 С октября 1923 года П.Е. Соколов — профессор рисования на Основном отделении ВХУТЕМАСа (РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Е.х. 411. Л. 44). См. также: Личное дело П.Е. Соколова (1918) // РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 1. Е.х. 2356.

1684 *С.* «Паровозная обедня» (Василия Каменского) // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1920. № 285. 3 декабря. С. 4.

1685 Постановки «Паровозной обедни» состоялись в Саратове (февраль 1921), Баку (сентябрь 1921).

1686 Вечер поэтов // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1920. № 212. 9 сентября. С. 4. Написание фамилии Моргулис, использованное в отчете, исправлено согласно другим источникам. Д. Виленский, по некоторым данным, к этому времени уже выпустил книгу стихов «Драповый лорнет» (*Бурлюк Д.* Литература и художество в Сибири и на Дальнем Востоке // Новая русская книга. Берлин, 1922. № 2. С. 45).

1687 «Союз поэтов» // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1920. № 215. 12 сентября. С. 4.

1688 Союз поэтов // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1920. № 220. 18 сентября. С. 2.

1689 Извещения // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1920. № 220. 18 сентября. С. 2.

1690 Извещения // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1920. № 242. 14 октября. С. 2.

1691 *Черныш М.* Поэты организуются // Уральский рабочий. Екатеринбурга, 1921. № 18. 27 января. С. 3.

1692 Извещения // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1921. № 26. 5 февраля. С. 2.

1693 *Студент.* Вечер поэтов // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1921. № 53. 9 марта. С. 2.

1694 Первое общее собрание екатеринбургских писателей и поэтов для организации Уральской литературной ассоциации состоялось 29 января 1922 года

(Вниманию литературных работников // Уральская новь. Екатеринбург, 1922. № 21. 27 января. С. 3).

1695 *Степанов В.* «УЛИТА» // Уральский рабочий. Екатеринбург, 1922. № 144. 29 июня. С. 4.

1696 *Сандерс*. «Улита». Альманах Уральской литературной ассоциации. Вып. 1. Екатеринбург. 96 стр. // Трудовой набат. Тюмень, 1922. № 1060. 24 августа. С. 3.

1697 Вечер-диспут // Уральская новь. Екатеринбург, 1922. № 159. 18 июля. С. 4.

1698 См. раздел: «Башкирский период Д. Бурлюка».

1699 Список государственных художественных мастерских, организованных школьным п/отделом Отдела ИЗО НКП // ИЗО. 1921. № 1. 10 марта. С. 4.

1700 *Ай-тат Л.* <*Л. Айзенштадт*?> Художественный музей // Власть труда. Уфа, 1922. № 150. 15 августа. С. 2.

1701 *С.К.* Художественная выставка во Дворце Труда // Известия. Уфа, 1921. № 153. 12 июля. С. 2.

1702 *Нагорный*. Художественная выставка // Известия. Уфа, 1921. № 167. 28 июля. С. 2.

1703 Там же. С. 2.

1704 Об А.Э. Тюлькине подробнее см.: *А. Янбухтина*. Александр Тюлькин. Л., 1975.

1705 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 75. Л. 284.

1706 Афишу лекции см.: Russian avant-garde art. The George Costakis collection. N.-Y., 1981. Ил. 490.

1707 См. также: *Шатских А.С.* Витебск. Жизнь искусства. 1917—1922. М., 2001. С. 105—106.

1708 См. фото в кн.: Russian avant-garde. The George Costakis collection. N.-Y., 1981. Ил. 406.

1709 Russian Avant-garde 1910—1930. The G. Costakis collection. Theory — Criticism. Athens, 1995. P. 177—180, 562—564, 567—569; *Вострецова Л.* Кудряшев (Кудряшов) Иван Алексеевич // В круге Малевича. Соратники, ученики последователи в России 1920—1950-х. СПб., 2000. С. 95—96.

1710 Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауз-Эфрон. Т. 58. СПб., 1900. С. 748.

1711 См., например: *Харджиев Н.* К столетию со дня рождения Д. Бурлюка (1882—1967) // Europa orientalis. 1987. № 6. С. 207 (*Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 317).

1712 *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 20. Книга была издана в декабре 1917 года (см.: Время. 1917. № 1100. 7 декабря. С. 1).

1713 В это время семья Д. Бурлюка переехала в Златоуст, где они сняли домик (*Dreier K.* Burliuk. N.-Y., 1944. P. 83). См. также: *Бурлюк Д.* Новеллы. Нью-Йорк, 1929.

1714 <Объявление> // Утро Приуралья. Златоуст, 1918. № 32. 7 ноября. С. 4.

1715 В дальнейшем написание псевдонима было изменено на Пуантиллина Норвежская.

1716 *Бурлюк Д.* Литература и художество в Сибири и на Дальнем Востоке (1919—22 г.) // Новая русская книга. Берлин, 1922. № 2. С. 44 (Далее: Бурлюк 1922).

1717 <Объявление> // Миасская новая жизнь. 1918. № 117. 21 (8) ноября. С. 2.

1718 *Бог-ский В.* <*В.А. Богоявленский*>. Лекция Бурлюка // Миасская новая жизнь. 1918. № 121. 26 (13) ноября. С. 2.

1719 Лекция Бурлюка // Народ. Уфа, 1918. № 69. 3 декабря. С. 4; Художественная выставка // Народ. Уфа, 1918. № 69. 3 декабря. С. 4.

1720 Эмерсон Ральф Уолдо (1803—1882) — американский философ, поэт, эссеист.

1721 Михайловский Николай Константинович (1842—1904) — социолог, публицист, литературный критик.

1722 Републиковано в кн.: Schweizerische Beiträge zum VII. Internationalen Slavistenkongreß in Warschau, August 1973 (Slavica Helvetica). С. 61—64.

1723 *Р.Р.* Возрождение футуризма // Голос Сибири. Томск, 1919. № 18. 29 января. С. 4 (перепечатано из газеты «Отечественные ведомости»). Неправильное газетное написание фамилии Д. Виленского исправлено. См. также: Русская речь. Новониколаевск, 1919. № 13 (86). 21 января. С. 2—3.

1724 *Бурлюк* 1922. С. 45.

1725 <Объявление> // Утро Приуралья. Златоуст, 1919. № 13. 19 января. С. 1; О поэзовечере // Утро Приуралья. Златоуст, 1919. № 12. 18 января. С. 2.

1726 <Б.п.> Поэзо-вечер // Утро Приуралья. Златоуст, 1919. № 14. 21 января. С. 2.

1727 *Шмаков А.* Уральские страницы Бориса Четверикова // Вечерний Челябинск. 1987. № 11. 14 января. С. 3.

1728 <Объявление> // Утро Приуралья. Златоуст, 1919. № 12. 18 января. С. 1; Художественная выставка // Утро Приуралья. Златоуст, 1919. № 12. 18 января. С. 2.

1729 <Объявление> // Слово. Троицк, 1919. № 184. 9 февраля. С. 3.

1730 <Объявление> // Слово. Троицк, 1919. № 184. 9 февраля. С. 3.

1731 *Четвериков Б.* Стежки-дорожки. Цит. по: *Шмаков А.* Уральские страницы Бориса Четверикова // Вечерний Челябинск. 1987. № 11. 14 января. С. 3.

1732 Бурлюк 1922. С. 44—45.

1733 <Объявление> // Курганская свободная мысль. 1919. № 35. 18 (5) февраля. С. 2.

1734 <Объявление> // Курганская свободная мысль. 1919. № 35. 18 (5) февраля. С. 3.

1735 *Пасынков Я.* На вечере бесноватых // Курганская свободная мысль. 1919. № 37. 20 (7) февраля. С. 2.

1736 *Рябков В.* На вечере футуристов // Земля и труд. Курган, 1919. № 37 (204). 20 (7) февраля. С. 3.

1737 Неточная цитата из стихотворения «Призыв» (*Бурлюк Д.* Лысеющий хвост. М. [Златоуст, б. г.]. С. 3).

1738 *Рябков В.* На вечере футуристов // Земля и труд. 1919. № 38 (205). 21 (8) февраля. С. 2—3.

1739 В библиографических указателях А.К. Тарасенкова «Русские поэты XX века: 1900—1955» и В.В. Базанова «Поэзия 1917—1922 годов» (У истоков русской советской литературы 1917—1922. Л., 1990) эта книга Д. Бурлюка описана крайне небрежно. Тарасенков приводит два харбинских издания (1919 и 1920), а Базанов — добавляет к ним еще одно (Курган, 1918). Последняя дата взята из крайне неточной автобиблиографии Д. Бурлюка (см., например: *Бурлюк Д.* Маруся-сан. Нью-Йорк, 1925. 3-я с. обл.). Следует подчеркнуть, что в коллекции А. Тарасенкова, хранящейся ныне в московском Музее книги, оба издания отсутствуют. Между тем в первом издании на 4-й странице обложки указано, что книга отпечатана в Златоусте. Из 4 экземпляров второго издания, которые пришлось видеть автору, один содержит автограф Бурлюка, датированный «апрель 1919. Томск». Таким образом, оба издания были выпущены еще до приезда Д. Бурлюка в Харбин, что подтверждает сведения, содержащиеся в письме Д. Бурлюка Т. Грицу (9 июля 1931). В этом письме сообщалось, что «Лысеющий хвост» издан в Златоусте тиражом 2000 экземпляров, а 2-е издание — в Кургане, «так как первое издание быстро разошлось» (*Харджиев Н.* К столетию со дня рождения Д. Бурлюка (1882—1967) // Europa orientalis 6 (1987). С. 205).

1740 <Объявление> // Заря. Омск, 1919. № 44. 28 февраля. С. 1; <Объявление> // Наша заря. Омск, 1919. № 45. 28 февраля. С. 1; <Объявление> // Наша заря. Омск, 1919. № 52. 9 марта. С. 1.

1741 В каталоге омской выставки Тихомиров не значится. Возможно, это упоминаемый в дальнейшем — сектант Тихомиров.

[1742] *Аргус.* «От ослиного хвоста» // Сибирская речь. Омск, 1919. № 47. 4 марта. С. 4.

[1743] Бесплатная выставка картин // Наша заря. Омск, 1919. № 52. 9 марта. С. 3. В «Перечне "летучки" Выставки картин, акварелей, рисунков русских художников» (Омск, 1919) названы следующие авторы работ: П.С. Добрынин, Д.И. Архангельский, Д. Мощевитин, Л. Еленевская, Д. Бурлюк, П. Староносов, Я. Бородин, Б. Четвериков, А. Сорокин, Е. Спасский, С. Рожановский, Н. Калмаков, В. Ян (Янчевецкий), Н. Кульбин.

[1744] <Объявление> // Сибирская речь. Омск, 1919. № 52. 9 марта. С. 1.

[1745] <Объявление> // Сибирская речь. Омск, 1919. № 46. 1 марта. С. 1.

[1746] Справочник. Завтра // Наша заря. Омск, 1919. № 46. 1 марта. С. 4.

[1747] <Объявление> // Заря. Омск, 1919. № 46. 4 марта. С. 1; <Объявление> // Наша заря. Омск, 1919. № 47. 4 марта. С. 1.

[1748] <Объявление> // Наша заря. Омск, 1919. № 49. 6 марта. С. 1.

[1749] Цитата из поэмы «Облако в штанах».

[1750] Лозунг из «Декрета № 1 о демократизации искусств», опубликованный в «Газете футуристов» (Москва, 1918).

[1751] Неточная цитата из стихотворения Д. Бурлюка, опубликованного в сборнике «Четыре птицы» (М., 1916. С. 12).

[1752] Строчка из стихотворения В. Каменского, опубликованного в его книге «Танго с коровами» (М., 1914).

[1753] *Аргус.* Грандиозарь // Сибирская речь. Омск, 1919. № 49. 6 марта. С. 4.

[1754] *Белов Е.* Футуристы в Омске // Русская армия. Омск, 1919. № 45. 6 марта. С. 4.

[1755] Картина Д. Бурлюка с таким названием действительно значится в каталоге омской выставки под № 110.

[1756] *Спасский Е.* «Мы были полны надежд» // Огонек. 1988. № 50. С. 8.

[1757] См. об этом: *Евсеева С.* «Цветы не вянущих огней» // Давид Бурлюк. Фактура и цвет. Уфа, 1994. С. 32—35, 46; Заветная нить поиска. Омск, 1988; *Девятьярова И.* Из коллекции Худпрома // Иртыш. Сб. 1. Омск, 1990; *Девятьярова И.* Искусство белой столицы // Иртыш. 1993. № 1. С. 223—224.

[1758] Бурлюк 1922. С. 45.

[1759] Цит. по кн.: *Раппопорт Е.* Рукопись считалась утерянной. Иркутск, 1967. С. 73.

[1760] В ряде работ утверждается, что Д. Бурлюк выступал в Барнауле (*Снитко Л.И.* Становление реалистической живописи на Алтае: Автореф. канд. дисс. М., 1977. С. 13; *Снитко Л.И.* Первые художники Алтая. Л., 1983. С. 19, 20). Никаких сведений, подтверждающих факт пребывания Д. Бурлюка в этом городе, не обнаружено.

[1761] Бесплатная выставка картин футуристов // Сибирская жизнь. Томск, 1919. № 79. 23 апреля. С. 3.

[1762] <Объявление> // Сегодня. Томск, 1919. № 37. 23 апреля. С. 2.

[1763] Собеседование о живописи // Сибирская жизнь. Томск, 1919. № 83. 27 апреля. С. 3.

[1764] Бурлюк 1922. С. 46.

[1765] *Яшар.* У студентов // Наше дело. Иркутск, 1919. № 121. 21 мая. С. 5.

[1766] <Объявление> // Свободный край. Иркутск, 1919. № 223. 9 мая. С. 1; <Объявление> // Там же. № 224. 10 мая. С. 1; <Объявление> // Там же. № 225. 11 мая. С. 1.

[1767] <Объявление> // Свободный край. Иркутск, 1919. № 229. 16 мая. С. 1; <Объявление> // Там же. № 230. 17 мая. С. 1; <Объявление> // Там же. № 231. 18 мая. С. 1.

[1768] *Член Петроградского Союза Деятелей Искусств.* «Российский футуризм» и его «отец» // Наше дело. Иркутск, 1919. № 117. 16 мая. С. 6.

[1769] <Объявление> // Свободный край. Иркутск, 1919. № 227. 14 мая. С. 1.

[1770] <Объявление> // Свободный край. Иркутск, 1919. № 231. 18 (5) мая. С. 1; <Объявление> // Наше дело. Иркутск, 1919. № 118. 17 мая. С. 1. См. также: *Лыхин Ю.П.* Художественная жизнь Иркутска (первая четверть XX века). М., 2001. С. 63—110.

[1771] *Евсеева С.В.* «Цветы не вянущих огней» // Давид Бурлюк. Фактура и цвет. Уфа, 1994. С. 35—36. Об Н.А. Андрееве см.: *Драница Т.* Я настроен мажорно // Сибирь. 1996. № 1—2. С. 124—133.

[1772] *Dreier K.* Burliuk. N.-Y., 1944. P. 83; <Афиша> // Русский футуризм и Давид Бурлюк, «отец русского футуризма». СПб., 2000. С. 174.

[1773] Хроника // Забайкальская новь. Чита, 1919. № 3191. 12 июня. С. 3.

[1774] <Объявление> // Забайкальская новь. Чита, 1919. № 3192. 13 июня. С. 3; <Объявление> // Там же. № 3193. 14 июня. С. 3; <Объявление> // Там же. № 3194. 15 июня. С. 3.

[1775] Здесь, по-видимому, прежде всего имеются в виду работы В.Н. Пальмова.

[1776] *Бука <Д. Бурлюк>.* О бесплатной выставке картин // Русский Восток. Чита, 1919. № 120. 14 (1) июня. С. 3.

[1777] *В.К.* К выставке футуристов // Забайкальская новь. Чита, 1919. № 3194. 15 июня. С. 3.

[1778] На выставке футуристов // Наш путь. Чита, 1919. № 182. 17 июня. С. 2.

[1779] *В.К.* К выставке футуристов // Забайкальская новь. Чита, 1919. № 3195. 17 июня. С. 3.

[1780] От редакции // Забайкальская новь. Чита, 1919. № 3195. 17 июня. С. 3.

[1781] *Бурлюк Д.* Письмо в редакцию // Наш путь. Чита, 1919. № 183. 18 июня. С. 2.

[1782] *V.* Футуризм в Чите // Наш путь. Чита, 1919. № 186. 21 июня. С. 2.

[1783] Бурлюк 1922. С. 44.

[1784] См. черно-белые репродукции: Альманах «Аполлон». Т. 2. Б.М. Калаушин. Бурлюк: цвет и рифма. Кн. 1. СПб., 1998. С. 123, 270, 480, 501, 502, 551, 733. Датировка большинства работ заведомо неверная. Приводимые в книге K. Dreier «Burliuk» (N.-Y., 1944. P. 85) сведения, будто выставки Д. Бурлюка включали работы К. Малевича, очевидное недоразумение.

[1785] <Объявление> // Русский Восток. Чита, 1919. № 121. 15 (2) июня. С. 3; <Объявление> // Наш путь. Чита, 1919. № 181. 15 июня. С. 1.

[1786] Хроника // Забайкальская новь. Чита, 1919. № 3196. 18 июня. С. 3.

[1787] <Объявление> // Забайкальская новь. 1919. № 3195. 17 июня. С. 3.

[1788] *V.* Футуризм в Чите // Наш путь. Чита, 1919. № 189. 25 июня. С. 2.

[1789] См.: *Незнамов П.* Футуристы (Опыт критической рекомендации) // Забайкальская новь. Чита, 1919. № 3200. 22 июня. С. 3. О читинских гастролях Д. Бурлюка см. также: *Незнамов П.В.* Маяковский в двадцатых годах // В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 355—356.

[1790] См.: *Бурлюк Д.* Художественная жизнь Сибири // Театр и искусство. Чита, 1919. № 34. 13—30 сентября. С. 5—6; *Бурлюк Д.* Художественная жизнь Сибири // Там же. № 35—36. 30 сентября —14 октября. С. 3—4.

[1791] Приезд г. Бурлюка // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1919. № 93. 26 июня. С. 4.

[1792] <Б.п.> Владивосток — столица футуризма // Эхо. Владивосток, 1919. № 93. 28 июня. С. 3. См. также перепечатку этой заметки в томской газете: Сегодня. 1919. № 52. 13 июля. С. 2.

[1793] *Асеев Н.* Вести об искусстве // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1919. № 96. 29 июня. С. 3. См. также: *Харджиев Н.И.* К столетию со дня рождения Д. Бурлюка (1882—1967) // Europa orientalis. 1987. № 6. С. 208.

[1794] Бурлюк 1922. С. 46; *Бурлюк Д.* Стихи. Картины. Автобиография. Бурлюк пожимает руку Вульворт Бильдингу. Нью-Йорк, 1924. С. 45. Приводимые в книге K. Dreier «Burliuk» (N.-Y., 1944. P. 83) сведения, будто Бурлюк вернулся в Челябинск 25 июля 1919 и отбыл с семьей во Владивосток 27 июля 1919, нереальны, поскольку в это время Челябинск был уже занят Красной Армией.

[1795] <Объявление> // Уссурийский край. Никольск-Уссурийский, 1919. № 194. 11 сентября. С. 1.

[1796] См.: *Бука <Д. Бурлюк>*. О футуризме (По поводу выставки в Народном Доме) // Уссурийский край. Никольск-Уссурийский, 1919. № 194. 11 сентября. С. 3. В этой заметке в саморекламных целях он называл Маринетти — итальянским Бурлюком.

[1797] *Бука <Д. Бурлюк>*. По поводу выставки картин в Народном Доме // Уссурийский край. Никольск-Уссурийский, 1919. № 193. 10 сентября. С. 3.

[1798] Хроника. Выставка картин в Народном Доме // Уссурийский край. Никольск-Уссурийский, 1919. № 195. 14 сентября. С. 3. См. также: *Анисимов В.* О выставке картин в Народном Доме // Там же. № 199. 19 сентября. С. 2—3.

[1799] *Бурлюк Д.* Открытое письмо // Уссурийский край. Никольск-Уссурийский, 1919. № 203. 26 сентября. С. 3.

[1800] <Объявление> // Уссурийский край. Никольск-Уссурийский, 1919. № 194. 11 сентября. С. 1; <Объявление> // Там же. № 195. 14 сентября. С. 1.

[1801] Хроника. Выставка картин в Народном Доме // Уссурийский край. Никольск-Уссурийский, 1919. № 195. 14 сентября. С. 3.

[1802] См.: *Бурлюк Д.* Художественная жизнь Сибири // Уссурийский край. Никольск-Уссурийский, 1919. № 197. 17 сентября. С. 2—3.

[1803] <Объявление> // Голос Родины. Владивосток, 1919. № 18. 27 сентября. С. 1; Выставка картин // Голос Родины. Владивосток, 1919. № 18. 27 сентября. С. 3; <Объявление> // Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 156. 27 сентября. С. 2.

[1804] *Г. <Д. Бурлюк>*. Художественная выставка // Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 155. 26 сентября. С. 3.

[1805] *Гарний Ф.* К лекциям Д. Бурлюка // Голос Родины. Владивосток, 1919. № 26. 8 октября. С. 2—3.

[1806] Об этих шароварах сообщалось в одной из газет: «В конце сентября <1919> Давид Бурлюк стал щеголять по улицам Владивостока в штанах, сшитых из пестрого китайского ситца. Владивосточане не поняли этой эксцентричности и отнеслись к ней весьма равнодушно, объяснив ее дороговизной и отсутствием сукна» (Владивостокские письма // Родина. Томск, 1919. № 3 (80). 3 ноября. С. 3).

[1807] *Вер А.* Выставка картин // Голос Родины. Владивосток, 1919. № 23. 4 октября. С. 2—3.

[1808] Лекция Бурлюка // Голос Родины. Владивосток, 1919. № 24. 5 октября. С. 3.

[1809] <Объявление> // Голос Родины. Владивосток, 1919. № 23. 4 октября. С. 2; <Объявление> // Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 158. 4 октября. С. 4.

[1810] *Горний Ф.* К лекциям Д. Бурлюка // Голос Родины. Владивосток, 1919. № 26. 8 октября. С. 2—3.

[1811] Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1919. 5 и 9 октября. Цит. по: *Харджиев Н.* К столетию со дня рождения Д. Бурлюка (1882—1967) // Europa orientalis. 1987. № 6. С. 208.

[1812] См. раздел: «Гастроли В. Гольцшмидта (1916—1919)».

[1813] *Дядя Ваня.* «Поэзо-концерт» // Заря. Омск, 1918. № 9. 22 июня. С. 4.

[1814] Точное название издания установить не удалось. Различные источники дают варианты: газета «Футурист» или «Газета футуристов». В воспоминаниях Л. Мартынова речь идет уже не о газете, а о сборнике (*Мартынов Л.* Воздушные фрегаты. Омск, 1985. С. 100).

[1815] *С.В. <С. Виноградов>*. Литературные штрихи // Уральская жизнь. Екатеринбург, 1918. № 213. 17 ноября. С. 2.

[1816] *<А. Л-н.>* Епархиальный съезд // Сибирская речь. Омск, 1918. № 36. 11 июля. С. 3.

[1817] *Мартынов Л.* Воздушные фрегаты. Омск, 1985. С. 100.

1818 *С.А.* <*С. Ауслендер?*>. Литературно-художественный кружок // Сибирская речь. Омск, 1918. № 116. 31 декабря. С. 4.

1819 Литературно-художественный кружок // Наша заря. Омск, 1919. № 31. 11 февраля. С. 4.

1820 *П. С-й.* Литературная жизнь // Сибирская речь. Омск, 1919. № 101. 14 (1) мая. С. 4.

1821 *Мартынов Л.* Черты сходства. М., 1982. С. 73.

1822 В литературно-художественном кружке // Русская армия. Омск, 1919. № 199. 16 сентября. С. 4.

1823 Революционный суд // Советская Сибирь. Омск, 1920. № 177 (248). 10 августа. С. 3.

1824 Стихи и корреспонденции Б. Четверикова из действующей армии Колчака печатались, в частности, в газете «Вперед» (июнь—июль 1919).

1825 См., например, отрывки из антибольшевистского манифеста А. Сорокина (*Г.Т.* <*Г.В. Татаринов*>. Маленькие заметки // Курганская свободная мысль. 1919. № 64. 25 (12) марта. С. 3).

1826 *Мартынов Л.* Черты сходства. М., 1982. С. 73.

1827 *Мартынов Л.* Воздушные фрегаты. Омск, 1985. С. 101—102.

1828 *Поварцов С.* Над рекой Тишиной. Омск, 1988. С. 40.

1829 *N.* Вечер поэзии // Советская Сибирь. Омск, 1921. № 13 (382). 21 января. С. 4.

1830 Цит. по кн.: *Поварцов С.* Над рекой Тишиной. Омск, 1988. С. 40.

1831 Там же. С. 40. Мемуаристка (Е.Н. Андреева) неточно цитирует строки из стихотворений В. Шершеневича «Эстетические стансы» и «Сердце частушка молитв», вошедших в книгу «Лошадь как лошадь» (М., 1920).

1832 Живой журнал // Советская Сибирь. Омск, 1921. № 49. 5 марта. С. 6.

1833 Живой альманах // Советская Сибирь. Омск, 1921. № 54. 11 марта. С. 4.

1834 Деятельность «Лито» Дома Печати // Советская Сибирь. Омск, 1921. № 102. 14 мая. С. 4.

1835 Хроника // Рабочий путь. Омск, 1922. № 5. 6 января. С. 4.

1836 *Ушкуйник.* Омская артель поэтов и писателей // Советская Сибирь. Новониколаевск, 1922. № 94. 1 мая. С. 4.

1837 Собрания поэтов и писателей // Искусство. Омск, 1922. № 2. С. 120.

1838 *Ушкуйник.* Омская артель поэтов и писателей // Советская Сибирь. Новониколаевск, 1922. № 94. 1 мая. С. 4.

1839 *Вяткин Г.* Итоги работы лито-артели // Рабочий путь. Омск, 1922. № 135. 18 июня. С. 4.

1840 *Вяткин Г.* Искусства и литература в Омске в 1922 г. (Обзор) // Рабочий путь. Омск, 1923. № 1. С. 4.

1841 Вятская речь. 1917. № 69. 28 марта. С. 2.

1842 Вятская речь. 1917. № 158. 26 июля. С. 2.

1843 Управление Гос. архивом административных органов Свердловской области (УГАООСО). Ф. 1. Оп. 2. Д. 16985.

1844 См.: *Войтов И.* Опыт теории пролетарского творчества. Омск, 1921.

1845 *Урманов К.* Культура. Искусство. Литература. Суд над новыми течениями в литературе // Рабочий путь. Омск, 1922. № 15. 21 января. С. 4.

1846 *Уфимцев В.* Говоря о себе. М., 1973. С. 29.

1847 Там же. С. 30.

1848 *Б-в* <*Е. Белов*>. На художественной выставке // Русская армия. Омск, 1919. № 87. 30 апреля. С. 4.

1849 *Н.Р.* Весенняя выставка // Сибирская речь. Омск, 1919. № 89. 29 (16) апреля. С. 4. Через три года сам Сорокин признал, что он «только гениальный писатель, а художник плохой» (Цит. по: *Ремпель Л.* В.И. Уфимцев и его творческий путь // Звезда Востока. 1973. № 12. С. 152).

1850 *Эсве.* Весенние художественные выставки // Заря. Омск, 1919. № 94. 7 мая. С. 3.

1851 <Б.п.> Антон, но не Чехов // Наша газета. Омск, 1919. № 49. 8 октября. С. 3.

1852 В статье И. Девятьяровой «Искусство белой столицы. Омск в 1918—1919 годах» (Иртыш. 1993. № 1. С. 216—225), на основании воспоминаний Вс. Иванова, эта выставка датирована весной 1919 года. В мемуарах Л. Мартынова «Воздушные фрегаты» (Омск, 1985. С. 103), по-видимому, эта же выставка описывается уже при советской власти. Учитывая, что весной 1919 А. Сорокин выставлял свои работы на 3-й весенней выставке картин, отдадим предпочтение мемуарам Л. Мартынова.

1853 *Уфимцев В.* Говоря о себе. М., 1973. С. 32.

1854 Там же.

1855 *Петренко А.П.* Выставка искусств // Советская Сибирь. Омск, 1920. № 221 (292). 2 октября. С. 4.

1856 Часть этих отзывов приведена в статье: *Ремпель Л.* В.И. Уфимцев и его творческий путь // Звезда Востока. 1973. № 12. С. 152—153.

1857 *В.Е.К. <В.Е. Каменев>*. Несколько слов по поводу выставки Омской «Червонной тройки» (футуристов) в клубе Троцкого // Советская Сибирь. Омск, 1921. № 114. 28 мая. С. 4.

1858 Об этом подробнее см.: *Уфимцев В.* Говоря о себе. М., 1973. С. 35—41.

1859 *Мартынов Л.* Воздушные фрегаты. Омск, 1985. С. 242—243.

1860 Хроника. Художественная выставка левых // Рабочий путь. Омск, 1922. № 5. 6 января. С. 4.

1861 *Ю.В.* Художественная выставка // Рабочий путь. Омск, 1922. № 7. 11 января. С. 4.

1862 Протокол заседания <Правления> Сибирского художественно-промышленного института. 17 января 1922 // ГАОО. Ф. 300. Оп. 1. Д. 13. Л. 3.

1863 *Вяткин Г.* Искусство и литература в Омске в 1922 г. (Обзор) // Рабочий путь. Омск, 1923. № 1. 1 января. С. 4. В. Уфимцев вспоминал: студентов Худпрома «от нас всячески ограждали» (*Уфимцев В.* Говоря о себе. М., 1973. С. 32). Среди приверженцев «Червонной тройки» из числа студентов Худпрома следует отметить П. Осолодкова и А. Бах.

1864 Выставка картин // Рабочий путь. Омск, 1922. № 117. 27 мая. С. 2.

1865 Выставка новой живописи // Рабочий путь. Омск, 1922. № 123. 3 июня. С. 4.

1866 *Вяткин Г.* Две выставки // Рабочий путь. Омск, 1922. № 125. 7 июня. С. 3. См. также отклики зрителей, записанные в книге отзывов: *Ремпель Л.* В.И. Уфимцев и его творческий путь // Звезда Востока. 1973. № 12. С. 154—155.

1867 В Ленинске. Художественные выставки // Рабочий путь. Омск, 1922. № 141. 25 июня. С. 4.

1868 *Девятьярова И.Г.* Художник Н.А. Мамонтов // Известия Омского гос. историко-краеведческого музея. 1996. № 4. С. 218—219.

1869 *Коклэн.* Большой сибирский вечер // Сибирский гудок. Омск, 1923. № 63. 21 марта. С. 4.

1870 Сибирская жизнь. Томск, 1913. № 4. 5 января. С. 3.

1871 *К-в.* Диспут о «Ревности» // Сибирская жизнь. Томск, 1914. № 17. 22 января. С. 3; *Негидалец.* Футуристы. Утро Сибири. Томск, 1914. № 18. 23 января. С. 3.

1872 Доклад об эго-футуризме // Сибирская жизнь. Томск, 1914. № 17. 22 января. С. 3.

1873 Хроника // Утро Сибири. Томск, 1914. № 13. 17 января. С. 3.

1874 Томское литер.-муз.-драматическое общество // Сибирская жизнь. Томск, 1914. № 33. 14 февраля. С. 4.

1875 Литер.-музык.-драматическое общество // Утро Сибири. Томск, 1914. № 69. 27 марта. С. 3. См. также: *Воложанин В.Е.* О футуристах // Утро Сибири. Томск, 1914. № 70. 28 марта. С. 3; То же // Там же. № 72. 30 марта. С. 3; То же // Там же. № 73. 1 апреля. С. 2.

1876 *К-в.* Футуризм в литературе // Сибирская жизнь. Томск, 1914. № 67. 29 марта. С. 3.

1877 Выставка // Сибирская жизнь. Томск, 1913. № 281. 21 декабря. С. 2. См. также: *Муратов П.Д.* Изобразительное искусство Томска. Новосибирск, 1974. С. 69—74.

1878 Выставка картин и скульптуры // Сибирская жизнь. Томск, 1914. № 71. 3 апреля. С. 3.

1879 *N.* К выставке картин // Сибирская жизнь. Томск, 1914. № 76. 13 апреля. С. 4. См. также: <Б.п.> Закрытие выставки картин // Утро Сибири. Томск, 1914. № 88. 24 апреля. С. 2.

1880 *Федоровский П.* Обзор выставок картин Гуркина и группы сибирских художников // Сибирская жизнь. Томск, 1915. № 65. 28 марта. С. 3.

1881 Там же.

1882 Казимир Казимирович Зеленевский — сын польского революционера, высланного в Сибирь. Родился и учился в Томске. За участие в революции 1905 года был посажен в тюрьму, а затем сослан в Березов, откуда бежал за границу. Учился в университетах Женевы, Парижа, Кракова, а также в Краковской и Венской художественных академиях. Выставлялся в Швейцарии. (На выставке картин художника Зеленевского // Путь народа. Томск, 1917. № 44. 29 сентября. С. 2.)

1883 На выставке картин художника Зеленевского // Путь народа. Томск, 1917. № 44. 29 сентября. С. 2.

1884 Голос художника <К.К. Зеленевский?>. К выставке картин К. Зеленевского // Сибирская жизнь. Томск, 1917. № 225. 15 октября. С. 4.

1885 *К-р-т-в Д.* Художествен. выставка // Путь народа. Томск, 1918. № 2. 3 января. С. 4.

1886 *Parvenu* <*К.К. Зеленевский*?>. Выставка картин // Знамя революции. Томск, 1918. № 4. 5 января. С. 2.

1887 *Зеленевский К.* Мысли о живописи // Знамя революции. Томск, 1918. № 17. 21 января. С. 3. Впоследствии художественные взгляды К. Зеленевского были охарактеризованы как пропаганда «идей импрессионизма — экспрессионизма» (*Тихомиров А.Н.* Искусство в Сибири (Томск) // Северная Азия. 1925. Кн. 5—6. С. 169—170).

1888 <Объявление> // Знамя революции. Томск, 1918. № 40. 3 марта. С. 1.

1889 На выставке картин // Знамя революции. Томск, 1918. № 45. 9 марта. С. 3.

1890 *Андреевич Г.* Выставка К. Зеленевского и др. // Путь народа. Томск, 1918. № 45. 9 марта. С. 3.

1891 *Перелешин Б.* Картины Зеленевского // Путь народа. Томск, 1918. № 47. 12 марта. С. 3.

1892 *Соскин В.* Народная художественная академия в Томске // Сибирские огни. 1967. № 4. С. 160—163. См. также: *Евтихиева И.А.* Художественная жизнь Томска второй половины XIX — первой половины XX века. <Дипломная работа>. Л., 1987 // НБА РАХ. Ф. 11. Оп. 2. Д. 3892. Л. 45—47.

1893 Судьба Народной Художественной Академии в гор. Томске // Голос народа. Томск, 1918. № 45. 26 июля. С. 3. См. также: Закрытие Художественной Академии // Народная газета. Томск, 1918. № 18. 1 августа. С. 4.

1894 Выставка рисунков художника К.К. Зеленевского // Голос народа. Томск, 1918. № 74. 31 августа. С. 4.

1895 Художник Зеленевский // Вестник Томской губернии. 1919. № 31. 19 марта. С. 3.

1896 Первая выставка картин Союза томских художников работала параллельно с очередной выставкой Томского общества любителей художеств.

1897 <Б.п.> О выставках художников // Сибирская жизнь. Томск, 1919. № 3. 12 января. С. 3.

1898 *П-н Б.* <*Б.Н. Перелешин*> На выставке картин Союза томских художников // Голос Сибири. Томск, 1919. № 5. 12 января. С. 3.

[1899] Там же.

[1900] Выставка картин // Сибирская жизнь. Томск, 1919. № 2. 11 января. С. 3; На выставке картин // Сибирская жизнь. Томск, 1919. № 8. 19 января. С. 2.

[1901] *Тихомиров А.Н.* Искусство в Сибири (Томск) // Северная Азия. 1925. Кн. 5—6. С. 169—170.

[1902] Там же.

[1903] *Муратов П.* Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. Л., 1974. С. 36.

[1904] Художественная выставка // Знамя революции. Томск, 1920. № 82. 30 апреля. С. 3. Об этой выставке см. также: *Тихомиров А.Н.* Искусство в Сибири (Томск) // Северная Азия. 1925. Кн. 5—6. С. 169—170.

[1905] Цит. по: *Г.Н. <Г. Наумов>*. Советская провинция // Воронежская коммуна. 1922. № 224. 5 октября. С. 2.

[1906] С 20 декабря 1920 года он зачислен профессором на Основном отделении ВХУТЕМАСа (РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 2. Д. 411. Л. 44).

[1907] Выставка картин // Красное знамя. Томск, 1921. № 223. 12 октября. С. 2.

[1908] *Шатилов М.* Исторический очерк и обзор Томского Краевого музея // Труды Томского краевого музея. Т. 1. Томск, 1927. С. 4—5. О работах Д. Бурлюка см.: Давид Бурлюк. Фактура и цвет. Уфа, 1994. С. 35.

[1909] *Сирота М.* Доморощенный футурист // Сибирская жизнь. Томск, 1918. № 50. 3 июля. С. 3—4. См. также рецензию: *Домбровский Г.* // Алтайская мысль. Барнаул, 1919. № 118. 6 августа. С. 3.

[1910] Научный диспут о футуризме // Сибирская жизнь. Томск, 1919. № 98. 16 мая. С. 4; Диспут о футуризме // Вестник Томской губернии. 1919. № 53. 14 мая. С. 3.

[1911] В мире литературы и искусства // Забайкальская новь. 1919. № 3241. 10 августа. С. 3.

[1912] <Б.п.> Из последних стихотворений В.П. Красногорского // Камены. Чита, 1922. С. 31; *Трушкин В.П.* Из пламени и света. Иркутск, 1976. С. 64 (*Трушкин В.П.* Пути и судьбы. Иркутск, 1985. С. 394—396).

[1913] В пролеткульте // Знамя революции. Томск, 1920. № 30. 24 февраля. С. 3. См. также сб.: *Перелешин Б., Тихомиров Н., Несмелов Б.* Четвертый год. Томск, 1921.

[1914] Выставка картин // Голос труда. Барнаул, 1918. № 48. 15 марта. С. 4; Выставка картин // Голос труда. Барнаул, 1918. № 52. 23 марта. С. 3. Сведения о выставке картин М. Курзина, устроенной якобы в Барнауле в 1916 году (*Снитко Л.И.* Первые художники Алтая. Л., 1983. С. 24), не подтверждаются.

[1915] <Объявление> // Голос труда. Барнаул, 1918. № 85. 30 апреля. С. 4.

[1916] *Снитко Л.И.* А.О. Никулин. Барнаул, 1969. С. 45—46; *Снитко Л.И.* Первые художники Алтая. Л., 1983. С. 19.

[1917] Хроника // Народная свобода. Барнаул, 1918. № 133. 22 декабря. С. 5.

[1918] Выставка картин // Алтайская мысль. Барнаул, 1919. № 31. 16 апреля. С. 2.

[1919] *Снитко Л.И.* Первые художники Алтая. Л., 1983. С. 26. Уже в феврале 1919 года М. Курзин находился во Владивостоке.

[1920] Согласно акту передачи, барнаульский музей получил живописные работы Е. Машкевича, Н. Гончаровой, О. Розановой. К. Зеленевского, М. Полякова, Н. Крымова, А. Штурман, И. Машкова, К. Малевича, В. Рождественского, П. Кузнецова, А. Шевченко, Н. Синезубова, А. Осмеркина, А. Лентулова, А. Куприна, Р. Фалька, В. Кандинского, П. Кончаловского, В. Милиоти, а также скульптурные произведения С. Коненкова, С. Мезенцева, В. Домогацкого и А. Родченко (белая конструкция). Большую часть живописных работ составляли натюрморты и пейзажи. Супрематизм был представлен работами К. Малевича и О. Розановой (Акт № 37 // РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Е.х. 8. Л. 85—87).

[1921] Художественная выставка // Красный Алтай. Барнаул, 1920. № 59. 7 ноября. С. 4.

1922 *Т.* Лекция об искусстве // Красный Алтай. Барнаул, 1920. 16 ноября. Цит. по кн.: *Муратов П.Д.* Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. Л., 1974. С. 34.

1923 Музей искусств // Красный Алтай. Барнаул, 1921. № 19. 28 января. С. 2.

1924 Барнаульцы в Москве // Красный Алтай. 1921. № 9. 14 января. С. 4.

1925 *Л-ий С.* <*С.М. Лепский*>. В Лито // Красный Алтай. Барнаул, 1921. № 40. 22 февраля. С. 2.

1926 В Лито // Красный Алтай. Барнаул, 1921. № 47. 2 марта. С. 2.

1927 Творчество Вл. Маяковского // Красный Алтай. Барнаул, 1921. № 41. 23 февраля. С. 2.

1928 Собрание Лито // Красный Алтай. Барнаул, 1921. № 73. 3 апреля. С. 2.

1929 *Пушкарев Г.* Работа Лито // 1-е Мая (Прил. к газете «Красный Алтай». 1921. № 94. 1 мая). № . 1. 1 мая. С. 8.

1930 Диспут о театре // Красный Алтай. Барнаул, 1921. № 54. 10 марта. С. 2.

1931 Памяти А. Блока // Красный Алтай. Барнаул, 1921. № 185. 19 августа. С. 2.

1932 Собрание Лито // Красный Алтай. Барнаул, 1921. № 186. 21 августа. С. 2.

1933 Лито // Красный Алтай. Барнаул, 1921. № 209. 18 сентября. С. 2.

1934 Литературный вечер // Красный Алтай. Барнаул, 1921. № 204. 13 сентября. С. 2; Лит.-худ. вечер // Красный Алтай. Барнаул, 1921. № 206. 15 сентября. С. 2.

1935 *Уфимцев В.* Говоря о себе. М., 1973. С. 40.

1936 <Объявление> // Свободная Сибирь. Красноярск, 1917. № 35. 20 мая. С. 1, 2.

1937 <Объявление> // Свободная Сибирь. Красноярск, 1918. № 67. 3 августа. С. 3. См. также: *Ленский Д.* Письмо в редакцию // Свободная Сибирь. Красноярск, 1918. № 71. 8 августа. С. 4.

1938 В. Каменский характеризовал Сергея Виноградова следующим образом: «женственно чуткий, светлый рыцарь Поэзии — единственно честный критик — <...> Нежный Друг Футуризма» (*Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 201—202.

1939 *С.В.* <*С. Виноградов*> Литературные штрихи // Уральская жизнь. Екатеринбург, 1918. № 213. 17 ноября. С. 2.

1940 Художественное образование // Красное знамя. Новониколаевск, 1920. № 46. 20 февраля. С. 2.

1942 *В.Ч.* 2-я периодическая выставка художников // Дело революции. Новониколаевск, 1921. № 132. 14 июня. С. 2.

1943 *Трушкин В.П.* Литературная Сибирь первых лет революции. Иркутск, 1967. С. 176—177; *Трушкин В.П.* Литературный Иркутск. Иркутск, 1981. С. 24—30; *Мартынов Л.* Черты сходства. М., 1982. С. 75—76; *Нехотин В.В.* Материалы к биографии Н.П. Оболенской (Хабиас) // Оболенская (Хабиас) Н. Собрание стихотворений. М., 1997. С. 5—66.

1944 Надпись на книге Хабиас-Комаровой «Стихеты»: «Учителю моему Д. Бурлюку. Нина Оболенская (Хабиас). Москва. 22 год» (*Очеретянский А., Янечек Д.* Антология авангардной эпохи. Нью-Йорк; СПб., 1995. С. 302).

1945 *Поварцов С.* Над рекой Тишиной. Омск, 1988. С. 36.

1946 *Ремпель Л.* В.И. Уфимцев и его творческий путь // Звезда Востока. 1973. № 12. С. 149.

1947 Петр Иванович Львов. 1882—1944. Живопись. Графика. Выставка произведений. Каталог. Л., 1989. С. 18—19.

1948 *Гантинуров А.* Художественная выставка // Приамурская жизнь. Хабаровск, 1916. № 2220. 29 декабря. С. 3.

1949 Выставка картин // Свободное Приамурье. Хабаровск, 1917. № 171. 29 декабря. С. 3.

1950 Цит. по кн.: *Кандыба В.И.* История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока 1858—1938. Владивосток, 1985. С. 96.

[1951] <Объявление> // Приамурская жизнь. Хабаровск, 1918. № 2779. 29 (16) декабря. С. 1; <Объявление> // Приамурская жизнь. Хабаровск, 1919. № 2788. 14 января. С. 1.

[1952] <Объявление> // Приамурская жизнь. Хабаровск, 1919. № 2825. 28 февраля. С. 1.

[1953] Граженский Василий Владимирович — правый эсер, журналист, депутат Хабаровской городской думы (1917), заведующий канцелярией краевого комиссариата, в ноябре 1918 — хабаровский уездный комиссар. После передачи власти в руки А.В. Колчака уволился со службы. Убит калмыковцами 19 июня 1920.

[1954] <Объявление> // Приамурская жизнь. Хабаровск, 1919. № 2889. 25 мая. С. 1.

[1955] Хроника // Приамурская жизнь. Хабаровск, 1919. № 2811. 11 февраля. С. 2.

[1956] Новая книга // Окно. Харбин, 1920. № 1. Ноябрь. С. 49.

[1957] См. также: *Асеев Н.* Октябрь на Дальнем // Н. Асеев. Дневник поэта. Л., 39—57; *Пузырев В.Г.* Футуристы на Дальнем Востоке // Вопросы истории литературы. Ульяновск, 1968 (Ульяновский гос. педагогический институт. Ученые записки. Т. XXI. Вып. 2). С. 61—90; *Кандыба В.И.* История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока 1858—1938. Владивосток, 1985. С. 83—95.

[1958] Бурлюк 1922. С. 47. Термин «Железная когорта» в качестве самоназвания группы, по-видимому, не применялся.

[1959] Венедикт Март (Матвеев Венедикт Николаевич, 1896—1937) — родился во Владивостоке. Начал печататься с 1910 года в газетах «Русский Восток», «Текущий день», «Далекая окраина», «Приморский край и др. В конце 1914 г. выехал в Москву, а затем в 1915—1917 годах жил в Петрограде, сотрудничая в журналах «Всемирная панорама», «Волны», «Рудин», газете «Русская воля» и др. Автор нескольких поэтических книг. См. о нем также: *Хармс Даниил.* Горло бредит бритвою / Сост. и коммент. А. Кобринского и А. Устинова // Глагол. 1991. № 4. С. 151 (Минувшее. 11. М.; СПб., 1992. С. 523—525).

[1960] *Асеева К.М.* Из воспоминаний // Воспоминания о Николае Асееве. М., 1980. С. 18.

[1961] <Б.п.> Владивосток — столица футуризма // Эхо. Владивосток, 1919. № 93. 28 июня. С. 3. См. также: Сегодня. Томск, 1919. № 52. 13 июля. С. 2. О незначительности самого события по сравнению с громким названием, данным ему В. Мартом, косвенно свидетельствует и то, что Н. Асеев в своих воспоминаниях «Октябрь на Дальнем» никак не упоминает об этой «конференции».

[1962] <Объявление> // Крестьянин и рабочий. Владивосток, 1918. № 44. 14 апреля. С. 2.

[1963] К пасхальной неделе // Крестьянин и рабочий. Владивосток, 1918. № 39. 9 апреля. С. 3.

[1964] *Асеев Н.* Народный театр // Крестьянин и рабочий. Владивосток, 1918. № 6. 24 (11) февраля. С. 2.

[1965] «Вечер Двух» // Крестьянин и рабочий. Владивосток, 1918. № 73. 26 (13) мая. С. 3.

[1966] *Асеев Н.* Октябрь на Дальнем // Н. Асеев. Дневник поэта. Л., 1929. С. 46. Ввиду довольно свободного обращения с фактами, характерного для Асеева, приведенные строки могут свидетельствовать лишь о том, что вечер состоялся.

[1967] *Волжский А.* Литература и искусство // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1919. № 180. 19 октября. С. 3.

[1968] *Амурский Н. <Н.П. Матвеев>*. Александр Ярославский. Плевок в бесконечность // Эхо. Владивосток, 1919. № 4. 1 марта. С. 6.

[1969] Литературно-художественное общество // Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 3. 4 января. С. 2.

[1970] Литературно-художественное общество // Владивосток. 1919. № 49. 10 января. С. 2.

[1971] В Литературно-художественном обществе (Письмо в редакцию) // Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 28. 9 февраля. С. 2.

[1972] Там же. В дирекцию клуба ЛХО входили: Н.П. Дукельский, С.Ф. Степанов, В.А. Чиликин, М.Д. Болдин, К.А. Зубов, Е.М. Долин, М.В. Мельгунов, В.Л. Поляновский (Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 21. 1 февраля. С. 2).

[1973] <Объявление> // Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 12. 21 января. С. 2.

[1974] В «Балаганчике» // Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 16. 26 января. С. 3; В «Балаганчике» // Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 17. 28 января. С. 3.

[1975] Пятницы литер.-худож. общества // Далекая окраина. Владивосток, 1919. № 3753. 15 февраля. С. 4

[1976] Богданов Александр Алексеевич (1874—1939) — поэт, прозаик, публицист. О нем: Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 297—298.

[1977] <Б.п.> «Литературные пятницы» // Далекая окраина. Владивосток, 1919. № 3755. 19 (6) февраля. С. 4.

[1978] Памяти В.Ф. Комиссаржевской // Эхо. Владивосток, 1919. № 6. 6 марта. С. 4.

[1979] *Март В.* В лит.-худож. о-ве // Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 48. 11 марта. С. 2.

[1980] *Шуйский Б.* Романтический вечер «Балаганчика» // Эхо. Владивосток, 1919. № 10. 11 марта. С. 2.

[1981] <Объявление> // Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 50. 14 марта. С. 2.

[1982] <Б.п.> Конкурс поэтов // Эхо. Владивосток, 1919. № 13. 15 марта. С. 4.

[1983] Конкурс поэтов // Приложение к № 68 газеты «Заря». Омск, 1919. 30 марта. С. 1.

[1984] *Гольденберг И.* Радость жизни // Эхо. Владивосток, 1919. № 14. 16 марта. С. 6.

[1985] *Март В.* Вечный холод // Эхо. Владивосток, 1919. № 16 марта. С. 6.

[1986] <Б.п.> Конкурс поэтов // Эхо. Владивосток, 1919. № 13. 15 марта. С. 4.

[1987] *Третьяков С.* Москва. Март // Эхо. Владивосток, 1919. № 14. 16 марта. С. 6.

[1988] *Гольденберг И.* Последнее письмо // Эхо. Владивосток, 1919. № 14. 16 марта. С. 6.

[1989] <Б.п.> Конкурс поэтов // Эхо. Владивосток, 1919. № 14. 16 марта. С. 5. См. также: Кук. Конкурс поэтов // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1919. № 13. 16 (3) марта. С. 4.

[1990] Фаин — по-китайски означает творчество, экстаз, транс. На местном жаргоне тех лет это слово также обозначало состояние абстинентного синдрома («ломки») у наркомана.

[1991] <Б.п.> Вечер критики // Эхо. Владивосток, 1919. № 25. 30 марта. С. 5. См. также: В лит.-худож. о-ве // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1919. № 25. 30 марта. С. 4; <Б.п.> Искусство // Дальний Восток. Владивосток, 1919. № 65. 1 апреля. С. 2.

[1992] *Март В.* Искусство и жизнь // Эхо. Владивосток, 1919. № 45. 27 апреля. С. 6.

[1993] *Николаев.* Венедикт Март (К десятилетию литературной деятельности) // Эхо. Владивосток, 1920. № 204. 25 марта. С. 4.

[1994] «Литературное» нападение на сотрудника «Эхо» // Эхо. Владивосток, 1919. № 49. 4 мая. С. 6. В своих воспоминаниях «Октябрь на Дальнем» Н. Асеев пишет, что считал себя в то время не футуристом, а лишь «выучеником символистов», отталкивавшимся от своих учителей. О том же свидетельствует и блоковское название театра «Балаганчик», и его репертуар.

[1995] Общее собрание ЛХО // Эхо. Владивосток, 1919. № 133. 10 декабря. С. 4.

[1996] Л.Х.О. // Лель. 1919. № 5. 12 декабря. С. 3.

[1997] Л.Х.О. // Лель. 1919. № 6. 19 декабря. С. 4.

[1998] Постоянная выставка Л.Х.О. // Эхо. Владивосток, 1919. № 137. 14 декабря. С. 4.

[1999] Постоянная выставка Л.Х.О. // Эхо. Владивосток, 1919. № 145. 25 декабря. С. 4.

[2000] Продажа книг в Л.Х.О. // Эхо. Владивосток, 1919. № 145. 25 декабря. С. 4.

[2001] Конкурс поэтов // Эхо. Владивосток, 1919. № 137. 14 декабря. С. 4.

[2002] Л.Х.О. // Лель. 1919. № 5. 12 декабря. С. 3.

[2003] Л.Х.О. // Лель. 1919. № 6. 19 декабря. С. 4.

[2004] *Бэн.* Конкурс художников // Эхо. Владивосток, 1919. № 143. 23 декабря. С. 4.

[2005] Ф. Камышнюк и С. Алымов проживали в Харбине.

[2006] *Алымов С.* Почему я убил его // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 230. 7 января. С. 3.

[2007] Имеется в виду рассказ «Поруганное искусство» (автор неизвестен).

[2008] Имеются в виду В. Силлов и, как можно понять из последующего, В. Новиков. Сведениями о В. Новикове и его художественных убеждениях автор не располагает.

[2009] <Б.п.> Конкурс беллетристов // Эхо. Владивосток, 1920. № 153. 7 января. С. 3. См. также: <Б.п.> Конкурс беллетристов // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 230. 7 января. С. 3.

[2010] <Б.п.> 15-й вечер Л.Х.О. Конкурс художников // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 233. 14 января. С. 3.

[2011] <Б.п.> Конкурс декоративного искусства // Эхо. Владивосток, 1920. № 186. 14 января. С. 4.

[2012] <Объявление> // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 239. 24 января. С. 1.

[2013] Вечер Волги // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 239. 24 января. С. 4.

[2014] *Бука <Д. Бурлюк>*. Расхищение картин на вечере Волги // Эхо. Владивосток, 1920. № 162. 27 января. С. 4.

[2015] *Волков С.* Письмо в редакцию // Эхо. Владивосток, 1920. № 168. 4 февраля. С. 3.

[2016] Пособие Бурлюку // Эхо. Владивосток, 1920. № 170. 6 февраля. С. 4.

[2017] Би-ба-бо и футуристы // Эхо. Владивосток, 1919. № 144. 24 декабря. С. 4; Новогодняя встреча // Эхо. Владивосток, 1919. № 147. 27 декабря. С. 4.

[2018] <Объявление> // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 228. 1 января. С. 1.

[2019] *Бука <Д. Бурлюк>*. Футуристы ушли из Би-ба-бо // Эхо. Владивосток, 1920. № 167. 3 февраля. С. 4.

[2020] Манифест дальневосточных футуристов // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 246. 3 февраля. С. 6.

[2021] *Бурлюк Д.* Искусство — народ // Эхо. Владивосток, 1920. № 168. 4 февраля. С. 4.

[2022] См.: *Волк.* Искусство и жизнь // Красное знамя. Владивосток, 1920. № 2. 10 февраля. С. 2.

[2023] *А.К.* Красный манифест (Посвящаю местным футуристам) // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 251. 8 февраля. С. 3.

[2024] *Асеев Н.* Октябрь на Дальнем // Н. Асеев. Дневник поэта. Л., 1929. С. 54—56.

[2025] Заседание ЛХО // Эхо. Владивосток, 1920. № 173. 10 февраля. С. 4.

[2026] *Д'Эсте.* Лит.-худ. о-во Д.В. // Бирюч. 1920. Март. С. 30.

[2027] Открытки деятелей искусства // Эхо. Владивосток, 1920. № 185. 28 февраля. С. 4.

[2028] *Васильев С.* Постоянная выставка // Эхо. Владивосток, 1920. № 201. 21 марта. С. 4.

[2029] Вечер выступлений // Эхо. Владивосток, 1920. № 185. 28 февраля. С. 4. См. стих-ние: *Фаин.* Гимн разрушенью // Бирюч. 1920. Март. С. 4.

2030 В лит.-художественном о-ве // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 274. 10 марта. С. 3.

2031 *Асеев Н.* Октябрь на Дальнем // Н. Асеев. Дневник поэта. Л., 1929. С. 46.

2032 Бурлюк 1922. С. 47. С профутуристических позиций Н. Чужак выступал уже в самом начале 1920 г. См. его статью «Художество в 1919 году» (Неделя. Владивосток, 1920. № 1. 1 января).

2033 Некоторые произведения, сданные литераторами в «Бирюч», осенью 1920 года без их ведома были опубликованы в журнале «Отголоски», выпущенном в Шанхае книгоиздательством «Даль» («Отголоски» // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 450. 24 октября. С. 3).

2034 Сергей Алымов, приехавший из Харбина во Владивосток весной 1920 года, работал конферансье в театре Би-ба-бо. Там же демонстрировались его пьесы.

2035 Поэтический конкурс гимна 1-го мая // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 307. 24 апреля. С. 3. Тексты премированных стихотворений см.: Гимны 1-го мая // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 313. 1 мая. С. 5; Красное знамя. Владивосток, 1920. № 64. 1 мая. С. 1.

2036 Конкурсы: «Искусство и революция», «Музыкальный» // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 308. 25 апреля. С. 3.

2037 Чествование памяти А.Н. Скрябина // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 302. 18 апреля. С. 2.

2038 *Д.* Скрябинский вечер // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 314. 4 мая. С. 3.

2039 <Б.п. — Д. Бурлюк?> Международная художественная выставка во Владивостоке // Эхо. Владивосток, 1920. № 212. 4 апреля. С. 4.

2040 Источник цитаты не найден.

2041 *Москвич.* Международная выставка картин // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 164. 15 апреля. С. 2.

2042 *Эфеб <Н. Асеев?>.* Соответствия // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 298. 11 апреля. С. 4.

2043 *М.В.* «Весенний салон» // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 164. 15 апреля. С. 2.

2044 Выставка «Весенний салок» // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 164. 15 апреля. С. 4.

2045 Художественная выставка // Воля. Владивосток, 1920. № 1. 16 апреля. С. 4. См. также: Весенний салон // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 165. 16 апреля. С. 3.

2046 Хроника выставки // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 301. 17 апреля. С. 3.

2047 На бесплатной выставке картин // Красное знамя. Владивосток, 1920. № 53. 18 апреля. С. 3. См. также: Хроника выставки // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 301. 17 апреля. С. 3.

2048 К закрытию выставки картин // Красное знамя. Владивосток, 1920. № 53. 18 апреля. С. 4.

2049 Международная выставка картин // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 299. 15 апреля. С. 3.

2050 Международная выставка картин // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 167. 18 апреля. С. 3.

2051 Организация художников // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 331. 26 мая. С. 5.

2052 Лекция Бурлюка // Красное знамя. Владивосток, 1920. № 105. 23 июня. С. 4.

2053 *Бурлюк Д.* Какое искусство нужно пролетариату? // Голос Родины. Владивосток, 1920, № 200. 30 мая. С. 3.

2054 <Объявление> // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 307. 24 апреля. С. 1.

[2055] Футурконцерт // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 172. 24 апреля. С. 3.

[2056] *Москвич.* Концерт футуристов // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 176. 29 апреля. С. 2.

[2057] *Д-т <Н.Ф. Чужак-Насимович>.* На лекции футуристов // Красное знамя. Владивосток, 1920. № 60. 27 апреля. С. 3.

[2058] По свидетельству Н. Чужака, «Асеев с опытом академической трактовки "нового языка мира" промелькнул как-то бесследно <...>. Разделение языков на "жаргон" и "заумный" не убедило в смысле нужности» (*Д-т <Н.Ф. Чужак-Насимович>.* На лекции футуристов // Красное знамя. Владивосток, 1920. № 60. 27 апреля. С. 3). Текст доклада Н. Асеева см.: *Асеев Н.* Эволюция языка (Доклад, читанный на вечере «Футур-концерта») // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 335. 30 мая. С. 3—4.

[2059] *Москвич.* Концерт футуристов // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 176. 29 апреля. С. 2.

[2060] *Д-т <Н.Ф. Чужак-Насимович>.* На лекции футуристов // Красное знамя. Владивосток, 1920. № 60. 27 апреля. С. 3.

[2061] *Случайный.* Футурконцерт // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 310. 28 апреля. С. 3.

[2062] Н. Чужак приводит тезисы доклада С. Третьякова: «Оправданное творчество — это встреча творящей воли и активно воспринимающего желания. Потеря детскости убила радость восприятия. Родители — убийцы. Школа — мясорубка, тюрьма» (*Д-т <Н.Ф. Чужак-Насимович>.* На лекции футуристов // Красное знамя. Владивосток, 1920. № 60. 27 апреля. С. 3).

[2063] Специально к футурконцерту была приурочена публикация статьи Н. Асеева «Елена Гуро» и трех прозаических вещей Е. Гуро «Вася», «Утро» и «Один разговор» (Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 308. 25 апреля. С. 5).

[2064] *Москвич.* Концерт футуристов // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 176. 29 апреля. С. 2.

[2065] Там же. С. 2.

[2066] Весенний футурконцерт // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 309. 27 апреля. С. 3—4.

[2067] *Д-т <Н.Ф. Чужак-Насимович>.* На лекции футуристов // Красное знамя. Владивосток, 1920. № 60. 27 апреля. С. 3.

[2068] Искусство // Приложение к газ. Красное знамя. Владивосток, 1920. № 83. 27 мая. С. 2.

[2069] *Асеев Н.* Октябрь на Дальнем // Н. Асеев. Дневник поэта. Л., 1929. С. 49.

[2070] *Нав <А. Несмелов?>.* Праздник живого искусства // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 378. 23 июля. С. 5.

[2071] 25-летний юбилей Д.Д. Бурлюка // Окно. Харбин, 1920. № 1. Ноябрь. С. 48.

[2072] Вечер чествования Д.Д. Бурлюка // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 381. 27 июля. С. 3.

[2073] Выставка картин // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 260. 12 августа. С. 2.

[2074] *Н-в <Некрасов>.* Выставка картин // Творчество. Владивосток, 1920. № 3. Август. С. 54—55.

[2075] Лекция Венедикта Марта на выставке // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 260. 12 августа. С. 3.

[2076] Выставка картин // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 397. 17 августа. С. 3.

[2077] Лекция // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 262. 14 августа. С. 2.

[2078] См., например: *Далецкий П.* Футуризм и требование новой жизни // Красное знамя. Владивосток, 1920. № 70. 9 мая. С. 3—4.

[2079] Выставка картин и лекция // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 263. 15 августа. С. 2.

[2080] *Асеев Н.* Ладаном запахло (На антифутуристической выставке) // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 401. 22 августа. С. 2—3.

[2081] *Нэдор.* «Фрагменты искусства» // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 407. 31 августа. С. 4; *Москвич.* Картинная выставка «Фрагменты искусства» // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 275. 1 сентября. С. 3.

[2082] См.: Выставка картин русских художников в Японии // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 294. 25 сентября. С. 3; Русские художники в Японии // Там же. № 297. 30 сентября. С. 2; Отъезд г. Бурлюка в Японию // Владиво-Ниппо. Владивосток, 1920. № 88. 30 сентября. С. 3.

[2083] *Бука <Д. Бурлюк>.* Выставка русских художников // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 464. 10 ноября. С. 4. Проживая в Японии, Д. Бурлюк оставался сотрудником газеты «Голос Родины», на страницах которой печатались в 1920—1922 его стихи, статьи и рассказы.

[2084] Коммунисты и футуристы // Красное знамя. Владивосток, 1920. № 103. 20 июня. Цит. по: *Рачков Д.* У истоков советской литературы на Дальнем Востоке // Русская литература. 1963. № 1. С. 241—242.

[2085] Угроза г. Чужака // Владиво-Ниппо. Владивосток, 1920. № 69. 4 сентября. С. 3.

[2086] В литературно-художественном обществе // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 434. 5 октября. С. 5.

[2087] Чтение нового произведения Маяковского // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 311. 17 октября. С. 2.

[2088] В литературно-художественном обществе // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 324. 2 ноября. С. 2.

[2089] «Суд над Маяковским» // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 462. 7 ноября. С. 4.

[2090] *Нав.* Открытие сезона в Л.Х.О. // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 463. 9 ноября. С. 5. См. также: *Бр-н Я.* Открытие зимнего сезона Л.-Х.О. // Воля. Владивосток, 1920. № 161. 6 ноября. С. 3.

[2091] Аббревиатура Дальневосточной республики, образованной осенью 1920 года.

[2092] *В.С. <В. Силлов>.* 2-й и 3-й четверг Л.Х.О. // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 477. 25 ноября. С. 3.

[2093] Зоя Васильевна Пальмова — балерина, выступавшая в театре «Золотой Рог», ЛХО, театре Би-ба-бо.

[2094] *Наблюдатель.* В Лит.-Худ. Обществе // Владиво-Ниппо. Владивосток, 1920. № 147. 12 декабря. С. 3.

[2095] Отставка С.М. Третьякова // Голос Родины. Владивосток, 1920. № 355. 11 декабря. С. 2.

[2096] См.: *Третьяков С.* Письмо в редакцию // Дальневосточная трибуна. Владивосток, 1921. № 37. 15 марта. С. 4. По воспоминаниям приемной дочери С. Третьякова Т.С. Гомолицкой-Третьяковой, отъезд был связан с участием С. Третьякова «в борьбе против японских оккупантов и белогвардейцев. <...> Тайно, в трюме парохода он вместе с моей матерью едет в Китай» (*Гомолицкая-Третьякова Т.С.* О моем отце // С. Третьяков. Страна-перекресток. М., 1991. С. 555).

[2097] *С.Т. <С.М. Третьяков>.* Мистерия Революции. «Мистерия-Буфф» В. Маяковского // Шанхайская жизнь. 1921. № 438. 10 апреля. С. 6.

[2098] В ЛХО // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 506. 31 декабря. С. 4.

[2099] *Г.Э.* 8-й четверг Лит.-худ. о-ва // Воля. Владивосток, 1920. № 194. 26 декабря. С. 5.

[2100] Литературное студенческое утро // Красное знамя. Владивосток, 1920. № 256. 26 декабря. С. 3.

[2101] Студенческий литературный кружок // Голос Родины. Владивосток, 1921. № 376. 7 января. С. 7

[2102] Литературное утро // Голос Родины. Владивосток, 1921. № 381. 16 января. С. 4.

[2103] Диспут об имажинизме // Дальневосточная трибуна. Владивосток, 1921. № 21. 20 февраля. С. 4.

[2104] Хроника культуры // Красное знамя. Владивосток, 1921. № 45. 6 марта. С. 5.

[2105] *Нав.* Хроника культуры // Красное знамя. Владивосток, 1921. № 52.17 марта. С. 5.

[2106] *А.Ж. <А.И. Журин>*. В литературно-художественном обществе // Голос Родины. Владивосток, 1921. № 435. 20 марта. С. 5.

[2107] Исполнительный вечер в Лит.-Худ. об-ве // Голос Родины. Владивосток, 1921. № 442. 27 марта. С. 5.

[2108] <Объявление> // Голос Родины. Владивосток, 1921. № 477. 6 мая. С. 1.

[2109] См.: *Асеева К.М.* Из воспоминаний // Воспоминания о Николае Асееве. М., 1980. С. 23.

[2110] Говоря о прекращении деятельности футуристов во Владивостоке, следует все же оговориться, что в городе остался художник П. Любарский, принимавший участие в работе ЛХО. Кроме того, в газете «Голос Родины» регулярно печатались стихи, проза и статьи Д. Бурлюка, присылаемые из Японии. Наконец, в качестве если не курьеза, то — мимолетного явления следует упомянуть о поэте Николае Виноградском, провозгласившем в апреле 1921 года «презентизм». В манифесте презентизма он заявлял: «До меня дошли слухи, что местные футуристы-поэты Николай Асеев и А. Несмелов, — несправедливо выдают себя за первых презентистов, между тем как они всегда были ярыми поклонниками творчества Маяковского — и дальше за Маяковским ничего не видели. <...> Не желая, чтобы новое выявление в творчестве русской поэзии "Презентизм" подвергся искажению в передаче футур-поэтов, услыхавших впервые о "Презентизме" от меня во время одного из очень редких моих выступлений в ЛХО, — призываю всех, интуитивно, может быть, уже ощутивших в себе, — что должно быть сказано Новое Слово, — и будущих сторонников "Презентизма" — на стражу, и говорю им иронически "Остерегайтесь подделок"! В непродолжительном времени я издам новый сборник своих стихотворений "Живой череп" — это и будут первые стихи в духе "Презентизма" — первого русского Презентиста — Поэта Слова» («Презентизм» // Владиво-Ниппо. Владивосток, 1921. № 237. 9 апреля. С. 3). По-видимому, Н. Виноградский был единственным представителем владивостокского «презентизма». См. его «презентистские» стихи: *Виноградский Н.* Этюд (Презентизм) // Владиво-Ниппо. Владивосток, 1921. № 418. 20 ноября. С. 3; *Виноградский Н.* «Живой череп» (Владивосток, 1922). Несмотря на вполне «левое» название, поэтическое творчество Н. Виноградского оставалось в традиционных рамках.

[2111] *Маргаритка.* Искусство на бирже (Письмо из Харбина) // Бирюч. 1920. № 1. Март. С. 30.

[2112] Там же. С. 30.

[2113] *Асеев Н.* Преображение нежности // Дальневосточное обозрение. Владивосток, 1920. № 464. 10 ноября. С. 4—5.

[2114] *Асеев Н.* Интеллигенция и дух времени // Новости жизни. Харбин, 1920. № 257. 1 декабря. С. 3.

[2115] Религия революции // Новости жизни. Харбин, 1920, № 257. 1 декабря. С. 3; Новый диспут // Заря. Харбин, 1920. № 86—187. 3 декабря. С. 3.

[2116] Хроника // Вперед. Харбин, 1921. № 259. 16 января. С. 5; Хроника культуры // Вперед. Харбин, 1921. № 263. 22 января. С. 4.

[2117] Хроника // Вперед. Харбин, 1921. № 265. 26 января. С. 4.

[2118] Хроника // Вперед. Харбин, 1921. № 331. 17 апреля. С. 4.

[2119] Хроника культуры // Вперед. Харбин, 1921. № 332. 19 апреля. С. 5.

[2120] <Б.п.> «Грядущий Пушкин» (лекция-диспут) // Вперед. Харбин, 1921. № 336. 23 апреля. С. 5.

[2121] Хроника // Вперед. Харбин, 1921. № 339. 27 апреля. С. 4.

2122 Хроника культуры // Вперед. Харбин, 1921. № 335. 22 апреля. С. 4.

2123 Хроника // Вперед. Харбин, 1921. № 343. 5 мая. С. 5.

2124 Хроника // Вперед. Харбин, 1921. № 346. 8 мая. С. 5. См. также: <Б.п.> «Файв о'клок» // Там же. С. 5.

2125 Хроника // Вперед. Харбин, 1921. № 347. 10 мая. С. 5.

2126 См. также: *Татуйко А.* Борьба против футуризма в Дальневосточной республике (1921—1922 гг.) // Дальний Восток. 1960. № 5. С. 160—167; *Татуйко А.* К истории становления советской литературы на Дальнем Востоке (1920—1929) // Дальний Восток. 1962. № 1. С. 164—174; *Трушкин В.* Литературная Сибирь первых лет революции. Иркутск, 1967. С. 118—148; *Азьмуко Л.А.* К вопросу о деятельности дальневосточной группы «Творчество» (1921—1922) // Труды Иркутского университета. Серия литературоведения и критики. Т. 48. 1971. С. 57—82; *Азьмуко Л.А.* Группа «Творчество» (1921—1922) // Литературная Сибирь. Критико-биобиблиографический словарь писателей Восточной Сибири. Т. 1. Иркутск, 1986. С. 285—290; *Дворниченко Н.Е.* Их путь начинался в Забайкалье. Иркутск, 1973. С. 37—64.

2127 <Объявление> // Забайкальский рабочий. Чита, 1918. № 82. 3 мая (20 апреля). С. 2.

2128 <Объявление> // Забайкальский рабочий. Чита, 1918. № 84. 11 мая (28 апреля). С. 1, 3.

2129 *V.* Футуризм в Чите // Наш путь. Чита, 1919. № 186. 21 июня. С. 2.

2130 <Объявление> // Забайкальская новь. Чита, 1920. № 3428. 11 апреля. С. 1; Выставка картин // Восточная окраина. Чита, 1920. № 38. 17 апреля. С. 3.

2131 *Реверанс.* На выставке И.Н. Жукова и М.Н. Аветова (Впечатления) // Забайкальская новь. Чита, 1920. № 3430. 18 апреля. С. 3.

2132 Аветов // Казачье эхо. Чита, 1920. № 84 (113). 28 июля. С. 3.

2133 Конкурс поэзии // Забайкальская новь. Чита, 1920. № 3446. 8 мая. С. 3; Результат конкурса поэзии // Забайкальская новь. Чита, 1920. № 3448. 11 мая. С. 3.

2134 III публичный конкурс // Забайкальская новь. Чита, 1920. № 3449. 12 мая. С. 3; Конкурс «Театр и искусство» // Восточная окраина. Чита, 1920. № 58. 12 мая. С. 3.

2135 Поэзо-вечер // Восточная окраина. Чита, 1920. № 100. 3 июля. С. 4.

2136 Поэзо-вечер // Казачье эхо. Чита, 1920. № 71 (100). 27 июня. С. 3.

2137 *М.* Конкурс поэтов // Восточная окраина. Чита, 1920. № 60. 14 мая. С. 3.

2138 *Вокин.* Конкурс-спектакль // Восточная окраина. Чита, 1920. № 67. 25 мая. С. 4.

2139 Поэзо-концерт // Восточная окраина. Чита, 1920. № 101. 4 июля. С. 4.

2140 Организация литературно-художественного кружка // Дальне-Восточная республика. Чита, 1920. № 165. 1 декабря. С. 4.

2141 В студии лит.-худ. кружка // Дальне-Восточная республика. Чита, 1920. № 171. 10 декабря. С. 4.

2142 *Незнамов П.В.* Маяковский в двадцатых годах // Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 355.

2143 Там же. С. 357.

2144 В художественной школе // Дальне-Восточная республика. Чита, 1920. № 185. 28 декабря. С. 3.

2145 В студии лит худ. кружка // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 4 (192). С. 5.

2146 *В-к.* О поэзии Вл. Маяковского (Лекция П. Незнамова) // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 8. 14 января. С. 4.

2147 Отмена диспута // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 11 (199). 18 января. С. 3—4.

2148 В Литературно-художественном кружке // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 22. 3 февраля. С. 4.

2149 <Б.п.> В Лит. Худож. обществе // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 49. 20 марта. С. 4.

2150 <Б.п.> Мертвецы поэзии // Дальне-Восточная правда. Чита, 1921. № 54. 20 марта. С. 4.

2151 Чтение поэмы Маяковского // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 64. 10 апреля. С. 4.

2152 150 000 000 // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 67. 14 апреля. С. 4.

2153 «Мистерия-буфф» // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 74. 22 апреля. С. 4.

2154 Наука, литература и искусство // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 81. 1 мая. С. 4.

2155 «Живой журнал» // Боец и пахарь. Чита, 1921. № 95. 24 апреля. С. 4.

2156 Наука, литература и искусство // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 81. 1 мая. С. 4.

2157 *Р-анс.* Диспут о имажинизме // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 86. 10 мая. С. 4.

2158 В этот период были выпущены сборники стихов: «Пестрые щупальцы» (Чита, 1919), «Пикник поэтов» (Чита, 1920), «Слова и пятна» (Чита, 1921), «Художественные арабески» (Чита, 1921). Кроме того, Н. Чужаком были подготовлены и выпущены сборник «Неравнодушные строчки» (Чита, 1921) и альманах «Первое мая» (Чита, 1921).

2159 Манифест Ф.Т. Маринетти «Тактилизм» опубликован в сборнике «Современный Запад» (М.,1922. № 1).

2160 Имеются в виду сотрудники журнала «Лукоморье» (1914—1917).

2161 *Ян.* Искусство революции (Лекция С.М. Третьякова) // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 99. 26 мая. С. 3. См. также: *Юрьев М.* По поводу одной лекции // Дальне-Восточная правда. Чита, 1921. № 105. 27 мая. С. 3.

2162 Наука, литература и искусство // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 99. 26 мая. С. 4.

2163 «150 000 000» // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 102. 29 мая. С. 4.

2164 Имеется в виду статья Н. Чужака «Иванное» (Дальне-Восточный телеграф. Чита, 1921. № 10. 13 августа. С. 1; № 11. 14 августа. С. 3).

2165 Поэма Маяковского // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. 103. 31 мая. С. 4.

2166 Имеется в виду торгово-экономическая и дипломатическая блокада Советской России, осуществлявшаяся странами Европы и Америкой.

2167 В рабочем клубе // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 105. 2 июня. С. 4.

2168 См.: *Гуд-Бай.* «Творчество» пролетарской культуры // Дальневосточная правда. Чита, 1921. № 107. 29 мая. С. 2. В статье доказывалось, что «футуризм не есть искусство, нужное рабочему классу». Полемику с этой статьей см.: *Насимович-Чужак Н.Ф.* Открытое письмо // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 297. 7 июня. С. 2.

2169 Подробное изложение этой речи см.: *Гросман-Рощин И.С.* Вопросы пролетарского искусства // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 301. 14 июня. С. 1.

2170 *Р.* Публичное чтение пьесы Маяковского // Дальневосточная республика. Чита, 1921. № 299. 11 июня. С. 2.

2171 Митинг искусства // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 303. 16 июня. С. 2.

2172 Литературно-музыкальный вечер // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 315. 7 июля. С. 3—4.

2173 Цикл лекций // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 316. 9 июля. С. 3.

2174 Лекция о новом искусстве // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 317. 10 июля. С. 4.

2175 *П.* Художественная выставка красного поезда // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 14. 22 января. С. 6.

2176 *Ян.* Местный отдел // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 83. 6 мая. С. 3—4.

2177 Приезд художника Аветова // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 311. 30 июня. С. 2.

2178 Выставка художника Аветова // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 316. 9 июля. С. 3.

2179 *Р-анс.* Выставка художника Аветова // Бюллетень газеты «Д.-В. республика». Чита, 1921. № 321. 21 июля. С. 1—2.

2180 Новости искусства и литературы // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 13. 17 августа. С. 5.

2181 *Девееровец.* Реорганизация художественно-промышленного училища // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 18. 24 августа. С. 4.

2182 <Объявление> // Дальневосточная правда. Чита, 1921. № 193. 10 сентября. С. 1; <Объявление> // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 34. 11 сентября. С. 3.

2183 Выставка художника В.Н. Пальмова // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 34. 11 сентября. С. 3.

2184 Общественная жизнь // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 35. 13 сентября. С. 4.

2185 На выставке В.Н. Пальмова // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 37. 15 сентября. С. 5.

2186 *Мим <В.А. Силлов>.* Митинг искусства // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 43. 23 сентября. С. 3

2187 <Объявление> // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 43. 23 сентября. С. 3; Там же. № 44. 24 сентября. С. 1, 3.

2188 К завтрашнему митингу // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 43. 23 сентября. С. 4.

2189 Д. Файбушевич — секретарь городской организации РКСМ.

2190 *Мим <В.А. Силлов>.* Второй митинг искусства. Памяти Александра Блока // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 51. 4 октября. С. 3—4.

2191 <Объявление> // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 56. 9 октября. С. 3.

2192 *Мим <В.А. Силлов>.* Театр и революция // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 60. 14 октября. С. 2.

2193 Вечер поэзии Вл. Маяковского // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 60. 14 октября. С. 3.

2194 *Мим <В.А. Силлов>.* Четвертый митинг искусства. Вечер творчества Вл. Маяковского // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 64. 19 октября. С. 2.

2195 *Мим <В.А. Силлов>.* Четвертый митинг искусства. (Продолжение) // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 65. 20 октября. С. 2.

2196 *В.С. <В.А. Силлов>.* Четвертый митинг искусства. (Окончание) // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 66. 21 октября. С. 2—3.

2197 <Объявление> // Дальневосточный телеграф. Чита,1921. № 73. 29 октября. С. 3; Вечер-митинг искусства // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 72. 28 октября. С. 2.

2198 Это утверждение С. Третьякова следует понимать метафорически, а не буквально.

2199 Ср. у Шершеневича: «Футуризм имеет вполне определенную цель. Цель заключается не в знании к чему зовешь, а в знании от чего зовешь» (*Шершеневич В.* Зеленая улица. М., 1916. С. 53).

2200 *Мим <В.А. Силлов>.* Пятый митинг искусства. О футуризме // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 76. 2 ноября. С. 2.

2201 Собрание литераторов // Дальне-Восточная республика. Чита, 1921. № 308. 26 июня. С. 3.

2202 Декларация инициативной группы по организации Дальневосточных Мастерских Искусствостроения — «Искусстварь» // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 45. 25 сентября. Текст декларации см. также: *Азьмуко Л.А.* К вопросу о деятельности дальневосточной группы «Творчество» (1921—1922) // Труды Иркутского университета. Серия литературоведения и критики. Т. 48. 1971. С. 70—71.

2203 Общественная жизнь // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 72. 28 октября. С. 2.

2204 *П-в.* Искусстварь // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 73. 29 октября. С. 2.

2205 *П.* В мастерских искусствостроения // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 81. 9 ноября. С. 2.

2206 В мастерских искусствостроения // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 83. 11 ноября. С. 3.

2207 В мастерских искусствостроения // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 84. 12 ноября. С. 3.

2208 В Искусстваре // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 85. 13 ноября. С. 3.

2209 В Искусстваре // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 87. 16 ноября. С. 2.

2210 В Искусстваре // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 95. 25 ноября. С. 2.

2211 В Искусстваре // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 94. 24 ноября. С. 3.

2212 В Искусстваре // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 99. 30 ноября. С. 2.

2213 В Искусстваре // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 106. 8 декабря. С. 3.

2214 См.: Митинг молодежи о новом искусстве // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 91. 20 ноября. С. 3; Публичная лекция // Там же. № 93. 23 ноября. С. 2; Справочный отдел // Там же. № 97. 27 ноября. С. 3; Вечер искусства // Там же. № 108. 10 декабря. С. 4.

2215 <Объявление> // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 91. 20 ноября. С. 3.

2216 *Мим <В.А. Силлов>.* Футуризм и пролетарское искусство (Лекция-митинг группы «Творчество») // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 94. 24 ноября. С. 2—3.

2217 Имеется в виду лубок «Повесть о приключении аглинского милорда Георга и о бранденбургской маркграфине Фридериксе Луизе», авторство которого приписывается М. Комарову. С 1782 по 1912 год вышло не менее 23 изданий.

2218 Четвертым сословием считался пролетариат.

2219 Видимо, имеются в виду строки Маяковского из «Облака в штанах»: «В терновом венце революций / грядет шестнадцатый год». Работа над поэмой была начата в начале 1914 и закончена в июле 1915 года.

2220 *Мим <В.А. Силлов>.* Футуризм и пролетарское искусство (Митинг в «Искусстваре»). Окончание // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 95. 25 ноября. С. 1—2.

2221 Слет «пролетариев» // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 85. 13 ноября. С. 3.

2222 *У-ский В.* Наши передоновы // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 72. 28 октября. С. 2.

2223 *У-ский В.* Наши передоновы (Окончание) // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 73. 29 октября. С. 2.

2224 *Жень-Шень <С. Третьяков>*. Маленький фельетон // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 95. 25 ноября. С. 2.

2225 См.: *Асеев Н.* Дневник поэта. Л., 1929. С. 42—45; *Асеева К.М.* Из воспоминаний // Воспоминания о Николае Асееве. М., 1980. С. 18.

2226 *Татуйко А.* Борьба против футуризма в Дальневосточной республике (1921—1922) // Дальний Восток. 1960. № 5. С. 166.

2227 <Б.п.> Суд над футуризмом // Дальневосточный телеграф. Чита, 1921. № 114. 17 декабря. С. 2—3.

2228 <Объявление> // Дальневосточный путь. Чита, 1922. № 44. 27 января. С. 4.

2229 <Объявление> // Дальневосточный телеграф. Чита. 1922. № 166. 25 февраля. С. 3.

2230 В Историко-литературном кружке // Дальневосточный телеграф. Чита, 1922. № 158. 15 февраля. С. 3.

2231 В Историко-литературном кружке // Дальневосточный телеграф. Чита, 1922. № 177. 10 марта. С. 3.

2232 Камены. Сб. I. Чита, 1922. С. 114—115.

2233 В ист.-литер. кружке ИНО // Дальневосточный телеграф. Чита, 1922. № 321. 5 сентября. С. 3.

2234 В литературно-научном кружке ИНО // Дальневосточный телеграф. Чита, 1922. № 211. 23 апреля. С. 3; Камены. Сб. I. Чита, 1922. С. 114—115.

2235 В Историко-литературном кружке // Дальневосточный телеграф. Чита, 1922. № 234. 21 мая. С. 3; *Ф.* Около искусства // Дальневосточный телеграф. Чита, 1922. № 241. 31 мая. С. 3.

2236 <Б.п.> К выставке В. Пальмова // Дальневосточный путь. Чита, 1922. № 46. 1 июня. С. 3; См. также: К выставке В. Пальмова // Дальневосточный телеграф. Чита, 1922. № 239. 28 мая. С. 3.

2237 *Обозреватель*. По читинским выставкам // Дальневосточный телеграф. Чита, 1922. № 250. 11 июня. С. 3.

2238 Речь идет о книге С. Третьякова и Н. Асеева «Художник В. Пальмов» (Чита, 1922).

2239 *Ходивесело <С. Третьяков?>*. Две выставки // Дальневосточный путь. Чита, 1922. № 155. 13 июня. С. 2.

2240 В худож.-промышленной школе // Дальневосточный путь. Чита, 1922. № 220. 20 августа. С. 4.

2241 Группа «Творчество» // Дальневосточный путь. Чита, 1922. № 232. 10 сентября. С. 3.

2242 Отъезд Н.Ф. Насимовича-Чужака // Дальневосточный путь. Чита, 1922. № 278. 3 ноября. С. 3.

2243 *Граф А.Н. Толстой*. Торжествующее искусство // Эхо. Владивосток, 1919. № 127. 30 ноября. С. 3 (перепечатка из газеты «Общее дело»).

ГЛАВА СЕДЬМАЯ
ВЕЛИКОЛЕПНОЕ ОДИНОЧЕСТВО

1 Проект постановления пленума ЦК РКП (б) о реорганизации Наркомпроса // В.И. Ленин. Полное собрание сочинений. Изд. 5-е. Т. 42. М., 1963. С. 87, 463.

2 Вестник театра. 1921. № 78—79. 4 января. С. 6—8; Там же. № 80—81. 27 января. С. 7—13.

3 Известия ВЦИК. 1921. № 33. 15 февраля. С. 1.

4 *Крупская Н.* Главполитпросвет и искусство // Правда. 1921. № 32. 13 февраля. С. 1.

5 Художественный отдел Главполитпросвета // Вестник театра. 1921. № 85—86. 15 марта. С. 15.

6 Назначение М.И. Козырева // Вестник театра. 1921. № 85—86. 15 марта. С. 15.

[7] Уход Вс. Мейерхольда // Вестник театра. 1921. № 89—90. 1 мая. С. 19.

[8] Разное // Жизнь искусства. 1921. № 666—667—668. 2—3—4 февраля. С. 3.

[9] Художественный отдел Главполитпросвета // Вестник театра. 1921. № 85—86. 15 марта. С. 15.

[10] Там же. С. 15.

[11] ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Е.х. 560. Л. 19 (Цит. по: Борьба реалистов и футуристов во ВХУТЕМАСе (Новые материалы) / Публ. Л.М. Хлебникова // Литературное наследство. В.И. Ленин и А.В. Луначарский. Переписка, доклады, документы. Т. 80. М., 1971. С. 714.

[12] *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 52. М., 1965. С. 180.

[13] ЦГА СПб. Ф. 2552. Оп. 1. Д. 895. Л. 2.

[14] ЦГА СПб. Ф. 2552. Оп. 1. Д. 895. Л. 21.

[15] *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000. С. 142—143.

[16] Протоколы заседаний ликвидационной комиссии отдела ИЗО // ЦГА СПб. Ф. 2552. Оп. 1. Д. 895. Л. 53—62.

[17] *Пунин Н.Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000. С. 140.

[18] ЦГА СПб. Ф. 2552. Оп. 1. Д. 895. Л. 46; *Евсевьев М.Ю.* О Петроградском отделе изобразительных искусств комиссариата народного просвещения (1918—1921) // Советское искусствознание. 23. М., 1988. С. 312.

[19] Искусство. Витебск, 1921. № 4—6. С. 31—32.

[20] *Миклашевский М.* Задачи и достижения МУЗО НКП // Художественная жизнь. 1919. № 1. Декабрь. С. 7.

[21] *Брик О.* Художник и Коммуна // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 25.

[22] Вестник театра. 1921. № 82. 8 февраля. С. 1.

[23] *Третьяков С.* Искусство в революции и революция в искусстве // Горн. 1923. № 8. С. 117.

[24] Художник и зритель. 1924. № 1. С. 53.

[25] Б.В. Асафьев — Я. Гандшину. Осень 1921 г. // Материалы к биографии Б. Асафьева. Л., 1981. С. 95.

[26] Разговоры о диктатуре футуристов, диктатуре левых велись на страницах «Искусства Коммуны» (*Дмитриев В.* Провинциальные впечатления // Искусство коммуны. 1919. № 6. 12 января. С. 2; *Брик О.М.* Довольно соглашательства! // Искусство коммуны. 1919. № 6. 12 января. С. 1; *Выдра.* Свобода и диктатура в искусстве // Искусство коммуны. 1919. № 11. 16 февраля. С. 2). Однако это была лишь революционная фразеология.

[27] *Рожицын В.* Послесловие // Октябрь в поэзии. Революционный чтец-декламатор. Харьков, 1921. С. 157—158.

[28] *Брик О.* Дренаж искусству // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 1.

[29] *Чужак Н.* К диалектике искусства. Чита, 1921. С. 7, 86.

[30] *Третьяков С.* Откуда и куда? // Леф. 1923. № 1. С. 203.

[31] *Арватов Б.* Об агит- и проз- искусстве. М., 1930. С. 48.

[32] *Лерс-Шапирштейн Я.* Общественный смысл русского литературного футуризма. М., 1922. С. 74.

[33] *Калинин Ф.* О футуризме // Пролетарская культура. 1919. № 7—8. С. 41.

[34] *Родов С.* Как Леф в поход собрался // На посту. 1923. № 1. Июнь. С. 42.

[35] *Кряжин В.* Футуризм и революция // Вестник жизни. 1919. № 6—7. С. 71—79.

[36] Неопределенность в этом вопросе вызвана тем, что судьба художника С. Подгаевского остается неизвестной.

[37] В 1916 году Н.Д. Бурлюк был мобилизован на правах вольноопределяющегося и служил в электротехническом батальоне. Летом 1917 он окончил школу инженерных прапорщиков и был отправлен на Румынский фронт, где в 9-м радиодивизионе исполнял обязанности помощника начальника учебной коман-

ды, а затем был назначен начальником полевой радиотелеграфной учебной школы. В январе 1918, после разоружения дивизиона белыми, уехал в Кишинев, а затем в Измаил на должность уездного представителя Министерства земледелия Молдавской республики. В июне 1918 переехал в Херсон, затем — в имение Скадовского (Белозерка Херсонской губ.), где служил приказчиком. В ноябре 1918 по мобилизации гетмана был направлен в Одесский радиодивизион, где от гетмана автоматически перешел к Петлюре, затем — к деникинцам, а в апреле 1919 остался служить при Красной Армии. В мае 1919 перешел на службу в морскую пограничную стражу, а в июне 1919 освободился от службы как агроном и уехал в Херсон, а затем в деревню. После наступления Деникина как офицер явился добровольцем по мобилизации, но за службу в Красной Армии был отправлен рядовым телефонистом на фронт против Махно. В декабре 1919 в результате наступления Красной Армии Н. Бурлюк бросил службу у белых, уехал в Херсон и в течение года скрывался в больнице. Согласно обвинительному заключению, следователь требовал расстрела, «желая скорее очистить РСФСР от лиц подозрительных, кои в любой момент свое оружие могут поднять для подавления власти рабочих и крестьян». Подробнее см.: *Крусанов А.В.* Материалы к биографии Николая Бурлюка // Russian studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 2001. Т. 3. № 4. С. 178—183.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

Андрей Васильевич Крусанов

Русский авангард

1907—1932

(Исторический обзор)

В трех томах

Том 2

Футуристическая революция

(1917—1921)

Книга 2

Редактор *А.П. Башмакова*
Художник *В.А. Передерий*
Верстка *С.М. Пчелинцев*
Корректоры
Э.С. Корчагина, Е.В. Феоктистова

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»
Адрес издательства:
129626, Москва,
а/я 55
тел. (095) 976-47-88
факс (095) 977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
http://www.nlo.magazine.ru

Формат 70x100 1/16. Бумага офсетная № 1.
Высокая печать. Печ. л. 38.
Тираж 1500 экз. Заказ № 0305770.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленного оригинал-макета
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат»
150049, г. Ярославль, ул. Свободы, 97.





Данная книга посвящена наиболее активному периоду деятельности русских авангардистов в российской провинции, в течение которого географическое распространение авангарда по стране достигло своих максимальных масштабов (от Петрограда до Владивостока и от Архангельска до Тифлиса) и предопределило расцвет провинциальной художественной жизни. Продвижение русского авангарда в провинцию происходило как за счет переезда туда столичных деятелей искусств и централизованной рассылки художников-эмиссаров для переустройства художественной жизни, так и за счет местных художественных сил.

ISBN 5-86793-218-4

9 785867 932183 >